



**Cinéma, Europe, Monde :
Quelle politique de coopération cinématographique pour l'Union
Européenne ?**

Colloque de la Présidence Française de l'Union Européenne

Compte rendu des débats

Paris, Cinémathèque Française,
Les 7 et 8 juillet 2008

Sommaire

Ouverture du Colloque	3
- Costa Gavras, Président de la Cinémathèque Française	
- Véronique Cayla, Directrice générale du CNC	
Session 1 – Accompagner le développement des cinématographies dans leur diversité	6
<u>Modérateur</u> : Abderrahmane Sissako, réalisateur mauritanien	
<u>Intervenants</u> :	
- Grégory Paulger, Commission européenne - Direction générale "Société de l'Information et des Médias"	
- Dora Bouchoucha, productrice tunisienne	
- Bianca Taal, Directrice Hubert Bals Fund	
- Amra Baksic, Directrice Cine Link Sarajevo	
Session 2 – Aider la production d'autres cinématographies et les co-productions entre continents	18
<u>Modérateur</u> : Katriel Shory, Directeur Israël Film Fund	
<u>Intervenants</u> :	
- Fernando Lara, Représentant d'Ibermédia	
- Michel Reilhac, Directeur de la filiale cinéma ARTE	
- Vincenzo Bugno, Directeur du World Film Fund	
- Rithy Panh, Réalisateur cambodgien	
Session 3 – Favoriser la diversité culturelle : une politique de coopération à l'échelon européen ?	29
<u>Modérateur</u> : Jacques Toubon, ancien Ministre de la Culture, Président d'Eurimages, Député européen	
<u>Intervenants</u> :	
- Jean-Eric de Cockborne, Commission Européenne, Chef de l'Unité "Politiques audiovisuelles et des médias"	
- Pascal Rogard, Directeur général de la SACD	
- Bruno Bettati, Réalisateur chilien	
- Nabil Ayouch, Réalisateur marocain	
Session 4 – Exposer les cinématographies : les enjeux de la distribution et de l'exploitation	42
<u>Modérateur</u> : Nour Eddine Saïl, Directeur CCM (« CNC » Marocain)	
<u>Intervenants</u> :	
- Claude Eric Poiroux, Directeur général d'Europa cinémas	
- Mahamat Saleh Haroun, Président du Fonds Sud	
- Javier Martin, Distributeur espagnol	
- Kim Hong Joon, Réalisateur coréen	
Synthèse des discussions	54
- Jean Musitelli, Conseiller d'Etat	
Conclusion du colloque	57
- Conclusions du grand témoin : Danny Glover, Acteur	
- Conclusions de la Ministre : Christine Albanel, Ministre de la Culture et de la Communication	

Ouverture du colloque

Constantin Costa-Gavras, Président de la Cinémathèque Française

Mmes et MM., bienvenue à la Cinémathèque française. Tout le personnel de la cinémathèque est enthousiaste de savoir que vous allez parler d'un sujet qui nous tient à cœur. Nous souhaitons que vos travaux et que votre colloque aboutissent à des décisions importantes et originales pour le cinéma. La cinémathèque française a été créée en 1936 par Henri Langlois. Le cinéma passant du muet au parlant, on a commencé à détruire toutes les œuvres du muet et donc Henri Langlois et quelques amis, ont décidé de créer cette cinémathèque pour sauvegarder les films. Depuis, la cinémathèque n'a pas cessé, grâce à l'aide de l'Etat, de conserver, restaurer et montrer des films. La cinémathèque est constituée de trois salles, deux mille films y sont présentés chaque année. Nous faisons de la restauration, de la conservation, et surtout des présentations de films. Nous avons une bibliothèque, une photothèque, et deux cent cinquante personnes travaillent dans cette cinémathèque.

Le cinéma est pour nous une passion. Le titre de ce colloque est ambitieux et prometteur. Nous ne pouvons pas penser le monde sans images. Le cinéma depuis sa naissance a contribué à voir le monde autrement. Il faut donc que chaque pays ait son cinéma et cela ne dépend pas uniquement des cinéastes, c'est une volonté politique que d'avoir son propre cinéma national. Les gouvernements français ont compris cela depuis longtemps, et le cinéma français se porte bien, se développe, se renouvelle en permanence. Il a pu, tout au long de son histoire, aider des cinéastes d'autres pays pour qu'ils puissent faire leurs films, tels que des cinéastes japonais, indiens, et également le cinéma africain qui grâce à l'aide de la France a pu se développer et devenir un cinéma important. La tâche est énorme, la France ne peut pas faire face toute seule, il est temps que l'Europe trouve des solutions pour que le cinéma se développe partout. Le monde semble vouloir s'uniformiser de plus en plus, mais le monde ne peut changer que grâce à la culture, et l'Europe doit jouer ce rôle. C'est à vous de montrer à l'Europe les directions à prendre pour que le cinéma puisse se développer. J'espère que l'amour et la passion qui sont les vôtres, aboutiront à des décisions importantes qui aideront la création du cinéma, le développement du cinéma, et la distribution du cinéma. Je vous remercie et j'invite Véronique Cayla, Directrice générale du CNC à prendre la parole.

Véronique Cayla, Directrice générale du CNC

Je remercie Costa-Gavras, Serge Toubiana et toute son équipe, pour l'accueil merveilleux qu'ils nous ont réservé pour ce colloque. C'est toujours un bonheur d'être à la Cinémathèque française. Certains d'entre vous viennent de loin, et je souhaiterais leur dire ma reconnaissance d'avoir pu nous rejoindre pour ce colloque de la présidence française de l'Union européenne consacré à la coopération cinématographique entre l'Union européenne et le reste du monde. Sans vous, les débats de cette journée perdraient toute leur richesse et leur intérêt. Ces débats se placent dans le cadre de la mise en œuvre de la convention de l'Unesco sur la diversité culturelle, à laquelle l'Union européenne et ses Etats membres sont parties. Adoptée en 2005, cette convention constitue la pierre angulaire de la construction d'un droit international de la culture. Entre autres dispositions, elle reconnaît la double nature économique et culturelle des biens et services culturels, et définit en conséquence les liens appropriés entre elle et les autres traités internationaux, en particulier les traités commerciaux. Elle reconnaît également l'importance de promouvoir la coopération internationale en matière culturelle, en particulier vis-à-vis des pays en développement, et elle prévoit d'ailleurs, la mise en place d'un fonds international pour la diversité culturelle. La politique de coopération que l'Union européenne veut mettre en place dans le domaine cinématographique, doit donc être vue comme une modalité de mise en œuvre de cette convention. Son objectif est de soutenir la diversité du cinéma dans le monde, c'est-à-dire de permettre que ces films existent,

qu'ils circulent, qu'ils aient accès à leur public. Ce sont des objectifs qui pour être réalisés, demandent de s'affranchir d'un respect à la lettre des règles du libre échange.

En effet, les structures du marché, telles qu'elles existent aujourd'hui, aboutissent à une triste situation, qui est illustrée par ces quelques chiffres que j'aimerais soumettre à votre réflexion. Au sein de l'Union européenne, les films de ce que nous l'appelons « les pays tiers », c'est-à-dire le cinéma de la diversité culturelle, ne représentent que 2,3% d'entrées, et 20% des sorties annuelles. Et ce, alors que les films américains conservent des parts de marché approchant les 80% dans certains Etats européens, le reste revenant essentiellement au cinéma national. Le cinéma national oscille, au sein de l'Union européenne, de 2 % de marché au Luxembourg, à un peu plus de 40% en France. Hors Europe, les films européens n'enregistrent qu'une faible présence. Leur part de marché sur le marché nord-américain s'établit à près de 5 %, mais les films anglais représentent une bonne part de ce pourcentage. L'écrivain mexicain et prix Nobel de littérature, Octavio Paz, disait que « toute culture naît du mélange, de la rencontre et des chocs. A l'inverse, c'est de l'isolement que meurent les civilisations ».

Au vu des chiffres que je viens de vous donner, nous pourrions être inquiets quant à la capacité de nos sociétés à se comprendre, à se respecter, et à innover. Et pourtant, il est aussi possible d'être optimiste. La présence des films nord-américains, et même européens, dans le palmarès des festivals internationaux, se renforce. Le cinéma européen est lui aussi récompensé et sollicité à l'étranger. Le palmarès du dernier festival de Cannes était très majoritairement européen. La présence de cinémas du monde sur les écrans européens est modeste, c'est sûr, mais elle est à la hausse, et le développement du DVD et de la VOD contribue à renforcer la demande de diversité de l'offre cinématographique. En bref, il n'y a pas de fatalité. « L'univers de chacun est universel » disait Ionesco.

La convention de l'Unesco permet de faire en sorte que les univers d'une multiplicité de créateurs, qui sans aide et sans politique de coopération ne pourraient ni exister, ni être accessibles, trouvent le chemin de leur public. Le modèle d'un monde uniformisé où une poignée de films hollywoodiens seraient projetés en même temps dans une multitude de points de la planète et d'où la diversité des autres cinémas ou bien aurait disparue, ou bien serait confinée à quelques cercles de chercheurs et d'esthètes, relève plus des prophéties de Cassandre, que d'un déterminisme auquel il serait impossible de se soustraire. Un modèle alternatif est possible, il se situe entre les deux extrêmes que sont le libre échange et le maintien sous perfusion de tout cinéma qui diffère du cinéma hollywoodien. Et cela n'est en rien contre le cinéma de Hollywood, que nous apprécions en France, comme ailleurs. Ce modèle alternatif doit être pour la diversité, celle qu'offrent toutes les cinématographies lorsqu'elles existent ensemble. C'est un modèle qui valorise la diversité culturelle, et qui se fonde sur la réciprocité et le bénéfice mutuel. C'est de ce modèle, qui est à construire à partir des expériences déjà menées au niveau des Etats membres, et de l'Union européenne, dont nous souhaitons parler aujourd'hui.

L'objectif de ce colloque est en effet de susciter des échanges d'expériences afin que mûrissent et s'affinent des possibles lignes d'actions communautaires, et en particulier celles que devra mettre en œuvre le futur programme Media Mundus. Du côté des Etats Membres, nombreux sont ceux qui ont développé des initiatives de coopération cinématographique. Je pense essentiellement à des fonds comme Ibermédia, le World Film Funds, le Fonds Hubert Bals, ou le Fonds Sud, le Fonds Images Afrique. Et toutes les mesures de coopération qui peuvent exister et font vivre des échanges entre les quatre coins du globe en matière de formation, de développement, de production, de distribution et de promotion. Au niveau communautaire, une politique de coopération cinématographique existe depuis plusieurs années, essentiellement à travers les programmes Euromed et ACP qui soutiennent les

industries audiovisuelles des pays de la zone méditerranée et des pays d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique.

Depuis l'adoption de la convention Unesco sur la diversité culturelle, l'Union européenne souhaite mettre en place une stratégie en deux volets. Le premier volet consiste à développer le soutien notamment financier à la coopération entre les industries cinématographiques et audiovisuelles européennes, et celles des pays tiers. C'est au sein de ce volet que se situe l'action préparatoire, Média International, qui devrait déboucher, dès 2011, sur le programme Media Mundus. Le second volet concerne la négociation de protocoles annexés aux accords commerciaux, tout en respectant la ligne adoptée par l'Union Européenne depuis l'Uruguay Round, selon laquelle les services audiovisuels doivent être traités en dehors des négociations commerciales. La Commission européenne souhaite développer une démarche positive par la négociation de protocoles de coopération culturelle placés sous l'égide de la convention Unesco sur la diversité culturelle.

L'expérience des Etats membres, comme celle des professionnels qui vivent au quotidien les échanges entre l'Union européenne, et les pays tiers, est donc déjà très riche.

Je souhaite vivement que le débat puisse apporter à la Commission Européenne tous les éléments qui pourront faire le succès de ces projets en matière de coopération cinématographique. Notre journée de travail sera structurée par quatre sessions, sur lesquelles interviendront des intervenants de choix, que j'aimerais tout particulièrement remercier d'avoir, pour certains d'entre eux, accepté de voyager de l'autre bout du monde pour venir nous rejoindre.

La première session se penchera sur les possibles actions communautaires en amont de la production, au stade de la formation et de l'aide à l'écriture. Elle sera animée par Abderrahmane Sissako. La seconde session se penchera sur la production et les outils qui peuvent aider à la développer, comme par exemple les accords de coproduction, elle sera pilotée par Katriel Shory. Dans le prolongement de la deuxième session, la troisième session posera la question de ce qu'il faut faire pour que les protocoles de coopération culturelle, qui sont annexés aux accords commerciaux, négociés par la Commission Européenne, et qui sont placés sous l'égide de la convention Unesco, favorisent la diversité culturelle, cette session sera pilotée par Jacques Toubon. La quatrième et dernière session sera consacrée à la diffusion des œuvres pour accompagner les films vers leur public en s'appuyant sur des expériences déjà menées, et en vue de définir ce que devraient être les lignes directrices du futur programme Média Mundus. Cette dernière session sera animée par Nour Eddine Saïl. Enfin, après une synthèse des débats réalisée par l'ancien ambassadeur français auprès de l'Unesco, Jean Musitelli, que je remercie de sa présence, une intervention de Danny Glover, qui est parmi nous depuis hier, et qui restera avec nous toute la journée en tant que « grand témoin ». Nous aurons également le plaisir d'accueillir Mme la ministre de la Culture et de la Communication, Christine Albanel, qui viendra conclure ce colloque.

C'est une grande fierté pour le CNC que d'organiser le premier colloque de la présidence française consacré à la culture, et c'est une grande satisfaction que de pouvoir débattre du sujet qui nous occupe avec vous tous. De par vos origines géographiques et professionnelles, vous représentez cette diversité même que nous souhaitons promouvoir. Quelle plus belle réunion pouvions-nous souhaiter en cette année européenne du dialogue interculturel. J'espère que vos débats seront colorés, riches, passionnés, et qu'ils aboutiront sur des recommandations concrètes pour faire avancer la coopération cinématographique entre le continent européen et le reste du monde. Je vous en remercie et je passe la parole à Roland Husson pour qu'il vous donne la suite des événements. Bonne journée à tous.

Session 1 – Accompagner le développement des cinématographies dans leur diversité

Roland Husson, Directeur des affaires européennes et internationales du CNC

Nous allons passer à la première table ronde de cette journée. J'invite les intervenants à prendre place. L'animateur de cette séance est Abderrahmane Sissako. Son dernier film « Bamako » a été un grand succès, il est l'un des cinéastes majeurs du continent africain, il est lui-même Mauritanien. Il a été membre du jury du festival de Cannes en 2006, ses films ont fait le tour du monde, « Octobre », « La vie sur terre », « En attendant le bonheur ». Sans plus attendre, je passe la parole à Abderrahmane Sissako pour introduire cette table ronde.

Abderrahmane Sissako, réalisateur mauritanien

Bonjour et merci, c'est un grand honneur, un privilège d'être le modérateur de cette session. C'est un travail que je ne sais pas faire, mais que je fais avec plaisir et responsabilité, car le choix d'un cinéaste du Sud pour modérer une session comme celle-ci, est très important. Cette diversité, cette ouverture sur le reste du monde que nous essayons de défendre, se matérialise en invitant des personnes différentes. Il est très important de souligner le rôle que l'Afrique a joué à l'Unesco, avec à sa tête le Président Diouf qui a mobilisé toute l'Afrique, pour que la diversité puisse triompher. C'est un travail important et c'est un engagement pour que l'Afrique et d'autres pays du Sud, ne soient pas oubliés, mais qu'ils soient aidés et soutenus. Je vous présente Grégory Paulger, qui est le Directeur de la Commission de l'Union européenne Information et Média. Bianca Taal, que je connais car j'ai eu la chance de bénéficier du Hubert Bals Fund, en tant que réalisateur, mais également en tant que producteur. Dora Bouchoucha que je connais un peu plus, car dès que je suis arrivé dans le cinéma africain, Dora était là pour m'accompagner et pour me suivre, et j'ai eu l'occasion de partager avec elle l'expérience d'un court-métrage qu'elle a produit, qui s'appelle « Sabria ». Amra Baksic, que je ne connais pas, mais je connais Ciné Link qui fait un travail extraordinaire, qui ressemble beaucoup à l'expérience du Hubert Bals Fund. Amra Baksic fait un travail très courageux depuis une dizaine d'années, également par son soutien et sa participation au Festival de Sarajevo, qui est un acte important dans cette partie de l'Europe. Je suis vraiment très heureux d'être parmi vous et je passe la parole à Grégory Paulger.

Grégory Paulger, Commission européenne - Direction générale Société de l'Information et des Médias

Bonjour, et mes remerciements au nom de la Commission européenne, à la présidence française, et tout particulièrement au CNC pour avoir organisé ce colloque. Ce colloque est d'actualité, car nous sommes en train de préparer un nouveau programme à la Commission européenne, que nous avons provisoirement baptisé Media Mundus, Média Monde.

Je suis Directeur à la Commission européenne, en charge de l'audiovisuel, « Audiovisuel, médias, Internet ». Nous avons la charge de mettre en œuvre le programme média que vous connaissez tous et ses diverses annexes, et la charge également de mettre en œuvre la directive des services de média audiovisuel. Nous menons un travail très important en ce moment qui s'appelle « Contenu en ligne », qui va de paire avec ce que vous avez en France, « Création et Internet ». Je connais bien ce secteur, du point de vue de Bruxelles, car j'étais au cabinet du Commissaire lorsque les assises de Paris ont eu lieu en 1989. Ce qui a donné lieu au premier programme média et à la directive « Télévision sans frontières ». J'ai eu le privilège de travailler avec plusieurs Commissaires, la dernière en date est le Commissaire Redding, qui est en charge de la société de l'information et des médias, et dont j'ai été le premier chef de cabinet.

Lors du festival de Cannes nous avons l'habitude de réunir les ministres de l'Union européenne, dans le cadre de la journée européenne à Cannes. Cette année cette journée avait

pour thème : « Construire un monde d'échange ». A cette occasion les ministres - le Président Barroso était également présent - ont adopté une déclaration qui accueille favorablement les nouvelles initiatives du Parlement européen, et qui consiste à lancer dès cette année une action préparatoire de soutien à des projets de coopération internationale dans le domaine du cinéma. C'est ce que l'on appelle Média international. Les ministres ont demandé à la Commission de développer un nouveau programme. Un programme, d'une plus longue durée qu'une action préparatoire, de soutien à la coopération entre les professionnels européens de l'audiovisuel, et leurs homologues d'autres régions, au bénéfice mutuel de tous les participants. Les mots clés sont donc la coopération de toutes les régions du monde, au bénéfice mutuel de tous les participants.

Véronique Cayla a parlé des initiatives qui existent déjà, comme l'Euromed Audiovisuel, comme le programme en faveur des pays africains et du Pacifique. Ces actions gardent toute leur valeur par rapport à leurs objectifs, tout comme le programme Média lui-même, car nous avons encore besoin de coopérer en Europe pour échanger nos films en Europe. Ces actions n'ont pas été conçues pour relever les défis et toutes les opportunités d'une internationalisation croissante des marchés audiovisuels. Or, force est de constater que l'intensification des échanges et la coopération avec les professionnels d'autres régions du monde, peut apporter une énorme plus-value en termes de promotion d'accès au marché, de diffusion, et d'exposition des œuvres audiovisuelles, justement au bénéfice mutuel de tous.

En ce qui concerne Media Mundus, il s'agit d'une proposition. La Commission propose et ce sont les Etats membres et le parlement européen qui décident pour créer en droit européen la base juridique nécessaire pour faire fonctionner, et donc financer un nouveau programme consacré à la coopération internationale dans le domaine audiovisuel, et tout particulièrement dans le domaine du cinéma. Il s'agit donc de couler dans le béton l'action préparatoire lancée par le parlement européen cette année.

Le Parlement a constaté que l'internationalisation touche fortement notre secteur, et que par conséquent, la dimension internationale de cette politique, que nous appelons « politique audiovisuelle », est d'une importance croissante. En ajoutant une dimension internationale, mondiale, au dispositif existant, le programme Media Mundus apportera une double plus-value. Premièrement, il renforcera la présence des secteurs audiovisuels sur la scène mondiale, et deuxièmement, il favorisera l'expression des diversités culturelles. Il ne faut pas opposer ces deux objectifs, l'un économique, et l'autre culturel, ces objectifs sont complémentaires. Nous avons souvent dit que l'industrie cinématographique est l'industrie culturelle par excellence. La coopération entre les professionnels de pays tiers et européens, peut aider à surmonter les déficits structurels. Cela peut également ouvrir de nouvelles sources de financement, et favoriser la coproduction par les effets de réseau, et les programmes de formation. De même, la mise en réseau, et la coopération encourageront les échanges entre les différentes cultures cinématographiques, et mèneront à une plus grande connaissance des uns des autres.

Le nouveau programme sera une initiative importante contribuant à la mise en œuvre de la convention de l'Unesco sur la diversité culturelle, qui a été ratifiée par l'Union européenne et ses Etats membres. L'objectif de cette convention est de renforcer la coopération, et la solidarité internationale dans un esprit de partenariat, et notamment de protéger et de promouvoir la diversité des expressions culturelles. Les leçons apprises au cours de la mise en œuvre de l'action préparatoire que nous mettons en place cette année, seront importantes pour l'élaboration de notre proposition Media Mundus.

Nous procédons en deux étapes, il faut le rappeler. Nous venons de recevoir le premier lot de propositions, en réponse à notre appel à projets qui a été clôturé le 13 juin dernier. Je peux lever le voile sur le contenu de ce projet aujourd'hui. Nous avons reçu plus de trente propositions de projets, ce qui est beaucoup par rapport au montant initial de 2 millions

d'Euros. Elles se répartissent de la manière suivante : formation continue : 19 projets, distribution promotion : 8 projets, réseau de salles : 1 projet. Les professionnels impliqués dans ces projets, au côté de leurs homologues de l'Union européenne, proviennent de tous les continents, à la seule exception de l'Océanie. Le premier constat qui s'impose est l'enthousiasme qui règne chez les professionnels pour la coopération internationale. Le deuxième, est la forte demande en la matière de fondations. Mais au-delà de ces premiers constats, l'examen plus approfondi des projets révèle un fort potentiel en matière de distribution et de promotion de films, à petit ou à moyen budget, alors que le projet qui rassemble le plus de professionnels de pays différents, est celui qui concerne les réseaux de salles. Les trois volets choisis par le Parlement pour l'action préparation de cette année, constituent donc un choix judicieux. Mais doit-on pour autant en rester là ?

La consultation a également révélé une certaine demande en faveur des mesures pour favoriser les coproductions. Il y a également une demande pour soutenir la numérisation des œuvres, et la distribution par les nouveaux moyens numériques. Il faut approfondir ces idées, sachant que nous ne pourrions pas tout financer et qu'il faudra éviter le saupoudrage. Quant à l'architecture du programme, nous réfléchissons à un modèle en principe ouvert aux professionnels, d'où qu'ils viennent. Nous travaillons autour de projets concrets impliquant toujours des professionnels de l'Union européenne, en filiation avec la convention Unesco, pour y trouver son expression concrète, dans le processus de son action, pour les projets traduisant le mieux l'esprit de cette convention. Les critères de sélection devraient également éviter les projets parfaitement capables de se financer eux-mêmes par les seuls moyens du marché, comme par exemple, les films dont le budget dépasserait un certain seuil. Mais rien n'est décidé à ce stade.

Notre intention est d'élaborer un programme selon les besoins des professionnels. Nous avons mené une large consultation, et nous sommes toujours en train d'analyser les nombreuses propositions que nous avons reçues. Nous avons également obtenu une audition publique à Bruxelles, et c'est pourquoi nous sommes ravis de l'initiative de la présidence française d'organiser ce colloque qui complètera de façon précieuse les travaux de consultation. Nous sommes donc à votre écoute aujourd'hui. Merci.

Abderrahmane Sissako

Je passe maintenant la parole à Dora Bouchoucha, Directrice de Sud Ecriture, qui existe depuis une dizaine d'années.

Dora Bouchoucha, productrice tunisienne

Bonjour. La formation est un vaste sujet, et je vais essayer de synthétiser en fonction de mon expérience. La formation est une nécessité fondamentale pour le développement de cinématographies des pays du Sud, de la méditerranée, et de l'Afrique sub-saharienne essentiellement. Quelques écoles et instituts ont fait leur apparition, notamment en Tunisie, au Maroc, et au Burkina Faso, mais la formation pratique reste l'un des tremplins les plus efficaces pour accéder à la réalisation des projets portés par des auteurs jeunes et moins jeunes. Il faut faire naître ou renaître un marché dans les pays émergents. Ce processus passe par la formation d'auteurs et de producteurs qui seront en mesure de produire des œuvres qui rencontreront leur public, selon les moteurs d'une économie culturelle viable. Cette formation ne peut pas s'estimer en termes de rentabilité immédiate. Le processus de production prend du temps à se mettre en place, et ce qui se réalise en une ou deux années en Europe, exige beaucoup plus de temps dans nos régions.

Réduire les actions en faveur de la formation et de l'accompagnement de projets culturels, s'ajoute à un ensemble déjà fragile. C'est condamner tout un espace géographique à devenir seulement consommateurs des images venues d'ailleurs, et accentuer l'impression de

domination d'une cinématographie au détriment d'une autre, et pousser un peu plus les esprits dans le repli sur soi, la méfiance, ou même la haine de l'autre. Former pour encourager la connaissance, et le dialogue interculturel, interprofessionnel, devient une exigence et une gageure. Les images ont un pouvoir immense dans les pays où l'éducation est encore défaillante, et la liberté fragile. La fracture numérique est une réalité, et le cinéma peut jouer un rôle essentiel dans le développement. Vouloir obtenir des résultats rapides et concrets est une utopie, il faut faire confiance à ceux qui s'investissent pour former la future élite culturelle et accepter de donner du temps au temps.

En ma qualité de producteur d'un pays émergent, j'ai eu l'occasion de collaborer avec d'autres producteurs de réseaux différents, et j'ai pu constater que la constance, la patience et le désir d'aboutir, venaient à bout de bien des obstacles. Nos pays ne sont pas condamnés à la pauvreté et à l'immobilisme, il est important de les soutenir dans leurs efforts, de s'adapter aux conditions qui sont les leurs, et de ne pas raisonner avec la froideur des technocrates, tout en restant rigoureux sur la gestion. La formation dans le domaine du cinéma doit s'appuyer sur deux éléments majeurs pour la réussite des projets. L'écriture du scénario et le processus de production. Bien des projets sont tombés à l'eau parce que le scénario, pas tout à fait abouti, ne trouvait pas de structures d'accompagnement, de développement, ou parce qu'une fois les fonds réunis, l'étape de la production était ruinée par l'absence de compétences.

Mon expérience personnelle a porté sur deux entreprises de formation. Les ateliers Sud Ecriture que j'ai créés en 1997, avec l'appui du CNC et de l'OIF, et d'autres comme le Fonds Hubert Bals, qui sont plus que jamais d'actualité et qui viennent de tenir leur 18^e édition, et le programme Média Film Développement, qui est une coopération entre Euromed Audiovisuel et Anuprod au Maroc. Sud Ecriture, ce sont des ateliers d'aide à la réécriture pour des auteurs de premier ou de deuxième long métrage, originaires d'Afrique sub-saharienne, du Maghreb ou du Moyen Orient. Deux sessions d'une semaine animées par un scénariste de renommée internationale permettent à cinq ou six candidats de travailler en détail sur leur script, avec la participation active de tous les intervenants. Entre les deux sessions les auteurs disposent de dix semaines pour la réécriture.

Depuis la création de ces ateliers nous avons eu la chance d'être accompagnés par des scénaristes aussi talentueux que généreux, qui s'investissent dans ce travail en ayant pour principal objectif, l'amélioration des textes qui leur sont soumis, dans le respect du travail de chaque auteur. C'est dans cet esprit que Jacques Akchoti, Jacques Fieskis, scénariste de nombreux films importants et réalisateur, et plus récemment Emmanuel Bourdieu, scénariste et réalisateur, ont mis leur talent au service des ateliers Sud Ecriture. Les résultats sont très encourageants. Nous avons accueilli depuis 1997, quatre-vingt-seize auteurs, plus d'un tiers des films a vu le jour, plusieurs scénarios ont été primés, d'autres ont obtenu des bourses de développement pour le scénario. Et si les créations ont été plus nombreuses dans le Maghreb et au Liban, c'est qu'il est un peu plus difficile de trouver des financements dans ces régions qu'en Afrique sub-saharienne. Nous sommes très satisfaits de constater que plusieurs films africains ont vu le jour après être passés par Sud Ecriture, et que d'autres, sont en voie d'être tournés.

Le travail fourni au cours de nos ateliers fait prendre conscience aux auteurs que nous accueillons, de l'importance de l'investissement à fournir en amont, c'est-à-dire sur le scénario, et l'expérience acquise est un tout dans le développement de leur carrière de cinéaste. En outre, le brassage de nationalités et des cultures est une source d'enrichissement permanente pour tous les participants.

Le programme MFD est réservé aux pays du Sud de la méditerranée. Il a pour ambition de former des tandems scénariste/producteur au travers de trois sessions d'une semaine par an. Des tuteurs encadrent ces tandems, tandis que des professionnels de tout bord interviennent ponctuellement pendant les sessions. Des producteurs, des distributeurs, des vendeurs à

l'international, des techniciens, des compositeurs et des responsables de fonds d'aide au cinéma, se sont succédé depuis trois ans à Marrakech pour éclairer et informer les couples auteur/producteur, et leur faire découvrir toutes les facettes des métiers du cinéma. Le programme MFD s'achève cette année. Il aura réuni trente tandems qui ont bénéficié de l'expérience et de la pédagogie de multiples intervenants. Il est bien sûr trop tôt pour avoir des résultats concrets du travail de MFD, mais nul doute que nous verrons bientôt les œuvres mises en chantier. Tout ce travail de formation est indispensable à la réalisation d'œuvres de qualité.

Les conditions d'apprentissage varient selon les pays, mais restent plus souvent difficiles d'accès. Il faut continuer de soutenir et renforcer ce qui existe. Il faut miser sur le moyen et le long terme, ne pas exiger un résultat immédiat. L'évolution est tangible, les scénarios qui nous sont proposés témoignent de plus en plus du souci de leurs auteurs d'être dans la réalité de leur pays respectif, tout en cherchant à faire preuve d'audace, de recherche esthétique, de plus de rigueur et de moins de folklore. Il faut continuer à tendre la main aux jeunes générations de créateurs qui sont le moteur de développements, au même titre que les investisseurs ou dirigeants d'entreprises. Ce sont eux qui vont créer un public et le besoin de consommer les images. Les échanges sont fructueux, pour tous les protagonistes ils installent un dialogue qui s'établit à partir de la différence. Comprendre la complexité des cultures, les respecter, est un enrichissement. Le Sud existe, il a une voix, des images, et l'Europe a tout intérêt à favoriser les transferts de technologie et de savoir, afin de contribuer à la compréhension du monde appartenant à l'humanité, et notre devoir est de nous parler. Merci de votre attention.

Abderrahmane Sissako

Merci pour cette contribution. C'est un appel à tous sur ce travail difficile qui est à faire entre le Nord et le Sud. Je donne la parole à Bianca Taal.

Bianca Taal, Directrice Hubert Bals Fund

Cette rencontre aujourd'hui est vraiment essentielle, elle nous permettra d'étudier les initiatives qui existent déjà dans le domaine de la diversité culturelle. Je souhaite vous parler de notre fonds, le Fonds Hubert Bals. Ce fonds existe depuis vingt ans. Le fondateur du festival du film de Rotterdam, Hubert Bals, a pensé que l'innovation dans le cinéma, à l'avenir, ne viendrait pas obligatoirement des Etats-Unis, ni de l'Europe occidentale, mais plutôt d'autres régions du monde. C'est donc à partir de cette idée, que le fonds a été créé. Ce fonds aide les cinéastes de pays en voie de développement. Nous aidons des projets individuels en Afrique, en Amérique Latine et en Asie. Cela se réalise en plusieurs étapes. Le fonds travaille sur la mise en œuvre de scénarios pour aider les projets à se réaliser. Généralement le scénario est le point de départ de tout film et il y a peu de fonds qui aident les cinéastes pour écrire leur scénario de A à Z.

Depuis vingt ans, nous nous sommes rendu compte, même si les chiffres sont modestes, que cela signifie beaucoup pour un projet de film, même si les fonds sont assez faibles. En phase de développement un petit financement peut aider, cela peut être considéré comme une approbation d'une idée, dans ce cas le projet sera connu, et rencontrera peut-être plus de sources de financement. Le fonds travaille dans d'autres domaines également. Savoir, la face postproduction, nous aidons des projets pour la distribution dans le pays d'origine. Les films peuvent très bien fonctionner dans des festivals en Europe, mais parfois il est difficile de les sortir dans leur pays d'origine.

En ce qui concerne la formation, le fonds Hubert Bals essaie de soutenir des initiatives dans ce domaine. Des ateliers s'organisent dans le domaine de développement de projets. Dans le monde entier il existe de nombreuses initiatives formidables, des initiatives soutenues par le

fonds Hubert Bals. Par exemple, l'initiative dont Dora nous a parlé, Sud Ecriture, mais également Cine Link, et des ateliers au Costa Rica, et en Asie du Sud-est, aux Philippines. Ce sont des ateliers qui ne se concentrent pas sur un seul pays, mais qui rassemblent plusieurs cinéastes de plusieurs pays pour échanger des idées. Les idées les plus intéressantes viennent d'échanges d'idées, d'opinions, et de points de vue différents. Les ateliers se concentrent sur l'écriture de scénarios, mais il existe également des ateliers sur la façon de financer un projet, de faire connaître les projets dans le monde entier. Aujourd'hui, nous devons étudier les initiatives qui existent d'ores et déjà, et voir comment elles fonctionnent.

Amar Baksic, Directrice Cine Link Sarajevo

Ma position est tout à fait unique car je viens d'un pays européen qui n'est pas encore en Europe. Une étrange position s'il en est puisque je représente le monde, et en même temps l'Europe, c'est d'ailleurs ainsi que notre Festival a commencé, cela a été le point de départ du marché et des ateliers que nous organisons. Nous organisons un festival international à Sarajevo depuis la fin de la guerre, nous avons déjà un public, qui n'est pas d'ailleurs spécifique au festival. Le directeur du festival s'est dit que l'on pourrait faire un festival régional afin de présenter le marché le plus proche de nous, en d'autres termes le marché d'ex-Yougoslavie, plus la Bulgarie, plus la Roumanie. Pendant quelques années nous avons travaillé à l'échelle régionale, avec des films issus de la région, mais il était très difficile pour ces metteurs en scène de présenter leurs films à l'échelle internationale, surtout dans la phase développement projet.

Il est très difficile de développer des projets, et ils doivent faire appel à toutes les opportunités qui se présentent à eux pour pouvoir les porter à l'échelle nationale. Avec une collègue de Rotterdam nous avons eu l'idée de faciliter les choses en ce qui concerne le marché, mais nous nous sommes rendu compte que cela serait tout à fait impossible. Les projets ne sont pas prêts, et les personnes qui organisent ces projets ne savent pas comment développer un film et comment présenter leur projet, ils doivent donc être plus à l'aise lorsqu'ils présentent leur scénario. Les premières années, nous avons créé des ateliers sur le développement de scénarios, dans le cadre du festival, ainsi que des ateliers pour aider à vendre des projets. C'est une industrie qui ne s'est pas beaucoup développée, les films voyagent peu, seuls quelques festivals représentent certains de nos films, mais nous avons étoffé les choses puisque nous avons invité la Hongrie, la Grèce, la Turquie. Avec Cine Link des films plus importants ont été choisis dans le cadre du festival, et nous avons découvert que notre formule ne fonctionnait plus.

Aujourd'hui, nous avons des auteurs qui savent développer, ils veulent également travailler sur le scénario, nous avons dû nous diversifier un petit peu et travailler sur la partie production. Dans cette région, et c'est vrai pour la plupart des pays anciennement soviétiques, le terme de producteur était mal défini. Il a fallu faire évoluer les choses, et travailler autant sur le scénario, que sur le projet, il s'agit donc de formations pour les scénaristes et les producteurs. C'est notre troisième édition cette année. Les choses changent quotidiennement et nous devons nous adapter. Nous avons des régions parmi les plus dynamiques dans ce domaine, lorsque nous avons commencé ce n'était pas le cas. Aujourd'hui, nous avons des productions qui sont pour moitié issues de l'Union Européenne, pour moitié issues de pays non européens, et Cine Link est le lien entre notre région et le reste du monde.

Quelles sont les étapes importantes à envisager pour l'avenir ? Depuis maintenant trois ans les films régionaux ont gagné des prix à Sundance, à Cannes, à Berlin. Le cinéma roumain, le cinéma bosniaque, sont autant d'exemples, mais nous n'avons gagné la bataille que dans le domaine de la distribution dans les festivals. Que se passe-t-il lorsqu'un film gagne un prix à l'échelle internationale, à l'échelle régionale, et à l'échelle nationale ? C'est la question que nous allons tenter d'élaborer dans le cadre d'un atelier que nous allons organiser. Nous

essayons de trouver les moyens dans le cadre de Cine Link, mais pas uniquement, pour que les projets soient vus dans les pays de la région. Nous essayons d'influencer les télévisions nationales afin qu'elles montrent des films qui sont présentés dans le cadre de nos compétitions, des films issus de Macédoine, de Roumanie ou d'ailleurs. Nous essayons de promouvoir ce cinéma à l'échelle internationale.

Lorsque j'ai été invitée à participer à ce colloque, mon premier objectif a été de parler de ce changement quotidien dans notre marché, nous ne pouvons pas avoir un projet de développement qui n'évolue pas, les choses changent trop vite. Des questions politiques interculturelles se posent également. Au départ, nous n'avions pas choisi la diversité, nous pensions que nous devions trouver un point commun à tous ces marchés, afin de trouver un projet réalisable pour nous qui puisse être compris de nos publics. Nous sommes passés de la diversité, au point commun. Un petit pays comme le nôtre est toujours un peu à la marge, et nous devons travailler sur notre environnement immédiat, sur le marché régional tout d'abord. Mais une fois que l'on a rencontré les collègues de sa région, il est possible de lutter plus facilement pour imposer les films sur les marchés internationaux. Je vous ai donné l'idée principale du projet, et j'espère que cela pourra servir à d'autres. Merci.

Abderrahmane Sissako

Nous allons à présent vous donner la parole. Votre contribution, vos questions et vos interventions sont très importantes pour nous. Cet échange va enrichir le débat. Dora Bouchoucha a été assez explicite sur les nécessités de la formation dans les pays du Sud. La grande majorité des pays africains n'ont pas de structure de formation, que ce soit pour la réalisation, ou pour les techniciens. Quand pour faire nos films, nous sommes obligés de prendre un technicien en Europe, cela n'est pas facile. La formation est donc quelque chose de fondamental. Au niveau de la politique de coopération on ne peut parler d'échec total, mais il y a eu beaucoup d'échec. Les Etats africains se sont désolidarisés de la culture... il n'y a pratiquement aucun pays africain qui mène une politique de formation, de soutien ou de production. Cela semble s'expliquer par la politique de coopération qui existait et qui a fait que les Etats se sont désolidarisés totalement, en disant que pour ce qui est de l'Afrique francophone, c'est la France qui finance et qui soutient. Il est donc aujourd'hui très important qu'il y ait une nouvelle politique de soutien à la culture. Il faut développer les relations non seulement entre les Etats, mais entre les structures de production qui existent. Au moment même où l'Europe se renforce, il est très important qu'il y ait une Europe de la culture, et que les ministres de la culture européens puissent rencontrer les ministres de la culture africains. Mais, il ne faut pas que les projets européens se développent dans l'esprit des plans quinquennaux de l'ex-URSS, à savoir des projets sur 5 ans. Il faut organiser des rencontres. Nous avons besoin d'une réconciliation Nord-Sud.

Débat avec la salle

De la salle

Je remercie les organisateurs pour ce colloque. On parle de la formation, mais dans tous les pays du monde, sauf en Afrique, il y a des centres de développement du cinéma. Je suis en Chine depuis huit ans, j'ai passé quatre ans dans une université, la plus prestigieuse d'Asie, l'Académie de films de Beijing. Il faut réfléchir à comment développer le cinéma africain. En aidant le cinéma africain, on fait une transposition, alors que les réalités ne sont pas les mêmes. Le langage cinématographique est universel, mais cela doit être lié aux réalités de chaque pays. Je souhaiterais que nous parlions du volet de recherche, surtout pour l'Afrique.

Abderrahmane Sissako

Merci. Nous nous sommes rencontrés en Chine, et je sais que tu fais un travail de sensibilisation à Pékin sur l'existence même du cinéma africain. Les chinois n'ont pas l'impression que nous faisons des films, même s'ils sont présentés chez eux. Il est donc important de faire ce travail de sensibilisation.

Tori Benkowski

Bonjour. J'ai la chance d'accompagner le gouvernement belge depuis Seattle 1999, et de faire partie des anciens combattants. Vous avez beaucoup parlé de la filiation avec la convention de l'Unesco, et vous avez bien raison. J'ai été impressionné par les chiffres cités par Grégory Paulger. Dix-neuf projets relatifs à la formation sur trente, dans le premier paquet lancé par la Commission. Mais aussi par les mots prononcés par Dora Bouchoucha, qui sont des mots essentiels, comme formation, marché, dialogue interculturel, pouvoir, écriture, apprentissage, transfert de technologies. Je voulais mettre en parallèle ce que vous dites par rapport à la convention, avec ce qui vient de se passer au Comité Intergouvernemental qui s'est tenu dans les locaux de l'Unesco. Nous avons eu beaucoup de mal pour faire entériner, notamment dans les débats sur le fond de la diversité culturelle, la prééminence de l'aide à la formation. C'est un appel que je me permets de lancer, pas particulièrement au nom de la Belgique, d'autres pays comme la France ont beaucoup travaillé dans ce sens, dans les coordinations européennes. Il y a un effort à fournir.

Dans les moyens et dans les principes qui ont été retenus au Comité Intergouvernemental nous retrouvons toujours la sacro sainte production, avec le danger des masses importantes que représente l'appel au soutien de productions, qui malheureusement ne circuleront pas le Nord et le Sud, ni même entre le Sud et le Sud. Je souhaitais attirer votre attention sur le fait qu'au prochain Comité intergouvernemental et à la Conférence des parties, la priorité donnée à la formation soit véritablement mise en avant, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui. Aujourd'hui, production, distribution, et formation, sont à peu près sur le même pied. Je crains que ce phénomène d'attraction vers les fonds que représente la production, n'avale à nouveau tout cet argent et tout cet effort. Tous les pays du Sud, lorsqu'ils prennent la parole dans le cadre de l'Unesco, demandent que l'on donne une priorité absolue à la formation et à la distribution, à la circulation des films. Je souhaitais vous rappeler cette réalité qui est un peu en décalage par rapport aux travaux de l'Unesco.

Abderrahmane Sissako

Merci beaucoup. La formation est le départ de tout. Mais cette situation est complexe. Pour amener des jeunes à faire des films, il faut qu'ils en voient. Il faut qu'ils voient que leur frère est cinéaste, cameraman ou scénariste. Il faut faire en sorte que toutes ces formations puissent s'accompagner parallèlement.

Frédéric Bouilleux

Je suis Directeur pour la Langue, la Culture et l'Audiovisuel à l'Organisation Internationale de la Francophonie. Je voudrais insister sur l'importance qu'il y a aujourd'hui à privilégier une approche qualité, par rapport à une approche quantité. Cela fait vingt ans que l'OIF travaille et développe le Fonds Sud. C'est sans doute l'un des fonds les plus anciens, et qui a permis la production d'œuvres cinématographiques des pays du Sud. Nous avons pendant très longtemps, et nous continuons à le faire, privilégier ce fonds d'aide à la production cinématographique et audiovisuelle des pays du Sud, qui permet d'aider par an, pour plus de 2 millions d'Euros, des productions cinématographiques et audiovisuelles des pays du Sud. Néanmoins, nous constatons aujourd'hui que la plupart de ces productions, à part quelques présentations dans des festivals, n'ont pas été vues, et n'ont été vues par personne, et surtout

pas par les populations des pays qui représentaient les films qui étaient produits. C'est un vrai problème, parce que les films, et les émissions audiovisuelles, sont faits pour être vus. Nous avons aidé 465 films à être produits, c'est bien, mais si personne ne les voit, nous n'atteignons pas nos objectifs.

Nous devons aller aujourd'hui vers une démarche de qualité, et la formation est la première étape qu'il faut franchir. La grande difficulté c'est que dans les cinématographies du Sud, toutes les étapes sont défaillantes, entre guillemets. Il y a des manques partout, de l'écriture du scénario, jusqu'à la distribution finale, en passant par la production, la finition, le marketing, la promotion, la présence sur les marchés, tout cela ne fonctionne pas bien, et tout cela mériterait d'être aidé. Il faudra faire des sélections, nous ne pourrons pas tout faire, et tout faire en même temps, dans les mêmes proportions. Néanmoins, je pense que l'initiative d'aujourd'hui nous permet de dégager quelques grandes lignes de force sur lesquelles nous pouvons agir ensemble, Union européenne, Etats nationaux, organisations internationales telle la francophonie, mais également d'autres fonds. Il faut que nous allions tous ensemble vers la qualité, ce qui permettra à différentes cinématographies d'exister dans le monde, et d'être viables économiquement. C'est un discours nouveau, car dans les années 80 on parlait d'élan créateur, ce qui doit toujours être encouragé, mais aujourd'hui l'élan créateur est économiquement viable. Merci.

Abderrahmane Sissako

Merci beaucoup pour cette contribution. Si les films africains ne sont pas vus, c'est parce qu'il n'existe plus de salles de cinéma dans ces pays. Les politiques d'ajustement structurel de la banque mondiale ont demandé aux pays de ne pas être solidaires de la culture, donc que les Etats ne financent pas les salles. Les salles ont été vendues, rachetées par des commerçants, elles sont devenues des dépôts, ou des lieux utilisées par les églises.

Ahmed Bedjaoui

J'ai apprécié toutes les interventions, et je suis d'accord avec Dora Bouchoucha lorsqu'elle parle de l'importance de la formation dans le cinéma. Je voudrais compléter la liste qu'elle a citée des centres ou des instituts rares, trop rares malheureusement, qui existent en Afrique. En Algérie, un institut de formation s'est ouvert, l'ISMAS, dans les métiers de cinéma, mais cet institut a besoin d'être renforcé pour participer à la rénovation et à la reconstruction du cinéma algérien. De manière générale, j'aimerais reprendre ce qu'Abderrahmane a dit tout à l'heure. Dans les fonds ACP, des choses se font en direction du cinéma. Il y a un programme, Euromed Audiovisuel, mais un autre va se mettre en place. Euromed Audiovisuel a produit deux programmes, l'Euromed Audiovisuel 1, et l'Euromed Audiovisuel 2, dont j'ai eu le privilège d'être l'un des membres au conseil de réflexion. Des ateliers ont été organisés dans la formation, dans l'archivage, sur des axes extrêmement pointus, et je pense que renforcer la diversité des fonds, c'est également renforcer la coopération au sein de la zone Euromed.

A cet égard, je voudrais signaler, au sujet de l'absence de contacts entre les ministres de la culture, qu'à la fin du mois de mai il y a eu une réunion à Athènes qui a regroupé tous les ministres de la culture de la zone Euromed. Une réunion à laquelle Madame Albanel a assisté, et qui a défini une stratégie de développement culturel dans la zone Euromed. Je pense qu'il faut l'élargir à d'autres régions, et impliquer les institutionnels. Nous devons ratisser large et utiliser les fonds qui existent. Merci.

Jean-Pierre Garcia, Festival d'Amiens, et fonds d'aide au développement du scénario

Nous avons développé cette expérience depuis treize ans avec l'aide de différentes institutions. Je voudrais saluer le travail et la remarque qui a été faite par notre collègue de Cine Link et du festival de Sarajevo. Amara Baksic a parlé avec beaucoup de finesse de

l'évolution de son travail d'aide au développement du scénario et d'aide au développement de projets, le soutien aux réalisateurs, et de l'intervention nécessaire auprès des producteurs. En disant cela elle a posé l'évolution, la diversité des situations. Selon les pays, selon les zones, selon les continents, à l'intérieur même d'un continent, partenaire de l'Europe, il peut y avoir des situations différentes et des besoins d'intervention en formation différents, sur tel aspect de la formation, ou sur tel autre. C'est une question de méthode.

Il est vraiment important de ne pas plaquer trop vite des formules qui régleront tout ou presque, mais jouer sur la finesse et la subtilité, ce qui est un peu le défi face à ces différentes interventions et demandes d'intervention. Je me l'applique à moi-même, et au fonds d'aide au développement du scénario sur lequel nous travaillons, en pensant à l'appui aux producteurs que nous aimerions développer au-delà des informations que nous pouvons fournir. Pour de tels projets il faut s'appuyer sur le travail historique du Fonds Sud, du fonds Hubert Bals, et d'autres, sur tout ce qui se fait dans le Sud, en Afrique. Il ne faut pas être trop catastrophiste, ni désespéré, il faut être optimiste malgré tout, et penser à l'Amérique Latine, à l'Asie, et multiplier les échanges Sud/Sud dans le cadre de telles coopérations. C'est vraiment très important. Merci.

Charles Massa

Je suis cinéaste au Gabon et Président de la Fédération Pan Africa des cinéastes. Au niveau de la formation, Dora Bouchoucha a été très explicite et à poser les problèmes de manière juste et pertinente. Je voudrais signaler à l'assistance, notamment aux différents partenaires, l'Union européenne, le Fonds Sud, l'OIF, le ministère français des Affaires étrangères, que la question de la formation est une préoccupation au niveau de la Fédération Pan Africa des cinéastes, et que nous sommes en train de mettre en place un programme pour établir un état des lieux de la formation. Nous allons tenir et organiser un symposium en Namibie, qui sera le premier d'une série de rencontres que nous souhaitons au niveau du continent. Nous allons établir un état des lieux de la situation dans les sous régions, en faisant venir des professionnels, pour cibler les attentes et élaborer des stratégies pour l'ensemble des pays du continent africain. Nous souhaitons voir ce qui existe en matière de formation, les enseignements prodigués, les programmes pédagogiques, un certain nombre de points sur lesquels nous voulons approfondir notre réflexion, de façon à proposer à nos gouvernants des stratégies pour combler ce déficit. Abderrahmane Sissako a parlé de la culture dans nos pays. Nos gouvernements ne l'occulte pas, mais ils nous ont fait comprendre qu'il y a des priorités plus importantes, même si nous nous échinons à leur faire comprendre que la culture est une priorité qu'il faudrait placer dans la hiérarchie en première position. Nous ne sommes pas toujours écoutés, et il va de soi que pour faire aboutir le programme que nous sommes en train de mettre en place, nous aurons besoin de partenaires européens, de l'Union Européenne, de l'OIF, et des différents fonds qui existent.

Abderrahmane Sissako

Je souhaite donner la parole à Bianca Taal pour qu'elle développe l'expérience d'Hubert Bals Fund et de l'apport pour le cinéma du Sud.

Bianca Taal

Avec le fonds Hubert Bals nous faisons exactement ce que Jean-Pierre vient de décrire. Les situations sont extrêmement variées d'un pays à l'autre. Nous avons participé à des initiatives très variées, telles que le cinéma itinérant en Afrique Australe, mais également des réseaux de cinéma numérique qui sont mis en place un peu partout au Pérou, pour montrer des œuvres latino-américaines au public péruvien. Il peut s'agir de projections organisées dans le cadre

des universités. Dans certains pays les initiatives de distribution sont liées au fait qu'il faut éviter la censure. Quoi qu'il en soit, l'idée est toujours de trouver un public.

Abderrahmane Sissako

Quelle serait vraiment la place de l'Afrique ? Y a-t-il un véritable projet ? L'espoir peut-il véritablement exister ?

Monsieur Decovatch*

Je suis Hongrois, je travaille à Eurimages, et je suis réalisateur. Je suis d'accord avec ce qui a été dit par Grégory Paulger sur Media Mundus, la culture est quelque chose de beaucoup plus général. Mais il y a un problème difficile à résoudre. La Hongrie a mené des négociations sur la notification de notre système d'aide depuis deux ans, et l'une des plus grandes difficultés c'est que nous devons établir un système de test culturel sur les différents aspects culturels des films. C'est un test plutôt national, mais cela exclut la coopération avec les films européens. C'est un problème, car si nous voulons faire des coproductions avec les pays méditerranéens, mais aussi avec l'Inde, la Chine, nous ne pouvons pas aider à la hauteur du besoin de production. On nous a imposé ce test culturel, que je trouve absurde, car pour moi chaque film est culturel.

Alexandra Lebre, Club de Producteurs européens

Nous organisons depuis plusieurs années des rencontres entre professionnels au niveau des producteurs et des agents de vente entre l'Europe et les pays tiers, notamment la Chine et l'Inde. Le principe de réciprocité qui a été introduit dans l'appel de Media Mundus, va considérablement simplifier les échanges que nous avons essayé d'établir, car il est plus facile de parler d'un côté et de l'autre, plutôt que d'arriver en tant qu'Européen et de montrer comment on fait des films en Europe. C'est quelque chose de formidable et j'espère que cela va contribuer à améliorer nos rapports entre les différents continents.

Grégory Paulger

Pour rebondir sur la dernière intervention, le programme Média actuel est un programme essentiellement à vocation intra-européenne, pour encourager les échanges entre les Européens. Nous en avons encore besoin, les films ne traversent pas facilement les frontières. Ce programme contient également un élément international, en termes de financement. Comme le disait Mme Lebre, vu que la raison d'être du programme Média est d'améliorer la compétitivité de l'industrie européenne cinématographique, nous devons aller dans les autres régions du monde pour renforcer la présence des films européens. Mais c'est à sens unique, c'est la nature du programme. Media Mundus permettra de faire les choses à double sens. Il y aura un sens aller et un sens retour. Nous cherchons à avoir les moyens de financer les projets au bénéfice mutuel de tous les participants. Ce sera un programme européen, il faudra la présence de professionnels européens dans chacun des projets, et malheureusement, avec un programme comme celui-ci, on ne pourra pas financer de projets Sud/Sud par exemple. Mais ce qui sous-tend la philosophie, c'est le bénéfice culturel. Ce que Mme Lebre a appelé la réciprocité. Je me méfie un peu du terme réciprocité. C'est un peu automatique, un peu mécanique la réciprocité, ce n'est pas le bénéfice mutuel. Le bénéfice mutuel c'est plus la qualité, moins la quantité, moins la comptabilité. Nous chercherons à soutenir des projets au bénéfice mutuel de tous les participants.

La demande pour la formation continue est très forte. Il y a eu Média I, Média II, Média +, et nous avons toujours voulu maintenir le volet formation. Les discussions ont parfois été très dures, car nous voulions concentrer tous les moyens sur la distribution parfois. Mais nous avons toujours pu démontrer que pour produire, coproduire, distribuer un film, il faut qu'il

soit vu, il faut commencer avec la formation. Ce n'est pas seulement une question de savoir-faire cinématographique, c'est très important évidemment, mais c'est aussi le savoir-faire. Il faut tout d'abord inscrire dans la trajectoire du film, une trajectoire européenne. Mais à présent, il faut inscrire dans la conception du film une trajectoire mondiale. Il faut penser qu'il y a potentiellement un public mondial. C'est pour cela que les formations du programme Média, sont différentes, en ce sens que nous mettons l'accent sur cette prise en compte d'une trajectoire internationale. Cela peut être un film national, un film sur la culture d'une région, d'un pays, mais pour autant il ne doit pas rester confiné à cette région, il peut voyager. La culture des uns, peut intéresser les autres.

Les projets que nous avons dans le cadre de l'appel Media Mundus, sont des projets de formation continue. La question s'est posée dans le cadre du programme Média, pendant longtemps nous sommes restés sur la formation continue. Nous avons donc pris des professionnels chevronnés, et nous leur avons donné une formation pour qu'ils soient à même d'affronter la dimension européenne et internationale. La question qui se posait était sur la formation initiale. Le programme Média 2007 est novateur car pour la première fois nous soutenons des projets qui portent sur la formation initiale. Doit-on faire la même chose pour Media Mundus ? C'est une question qui se pose.

Sophie Bourdon, Ateliers du Cinéma Européen

J'aimerais intervenir au nom d'ATC, qui est un regroupement de programmes de formation européens. Je souhaitais préciser que les chiffres que M. Paulger a donnés tout à l'heure, montrent à quel point la formation professionnelle est importante dans notre secteur, et à quel point les programmes de formation européens ont déjà créé des passerelles avec les autres continents. Que ce soit des fonds, des marchés, des festivals, beaucoup d'échanges ont été créés. Par rapport aux Ateliers du Cinéma Européen, cela fait sept ans que nous avons développé des relations avec l'Amérique du Sud à travers des festivals et des ateliers de coproduction, cinéma en construction, à Toulouse et à San Sebastian. Nous sommes partenaires de Cinémi de Rotterdam, et Cinémart avec le Rotterdam Limb, nous intervenons également à Amiens, etc. Cette décision du parlement est pour nous très importante, il y a des années que nous pensons qu'il y a une vraie richesse dans l'échange. Il existe effectivement une vraie volonté, et il y a déjà des réseaux sous-jacents. On peut faire énormément de choses entre les structures existantes européennes, et extra-européennes.

C'est vrai que dans l'appel à Media Mundus, nous avons manqué un peu de temps pour construire des projets plus ambitieux, mais nous pouvons déjà faire avec les structures existantes, plutôt que d'inventer de nouveaux projets. Il y a une volonté du Parlement, je trouve que l'initiative du CNC est formidable, mais je trouve étonnant qu'il n'y ait pas les homologues du CNC dans la salle, l'Allemagne, etc. Quand nous avons voulu monter des dossiers pour Media Mundus, nous avons manqué de partenaires financiers. Cela reflète les différents niveaux des industries. Nous avons parlé de l'Afrique, mais aussi d'autres continents, avec des industries complètement différentes. Pour l'appel de l'année prochaine, nous avons des partenaires financiers qui peuvent nous rejoindre sur des projets, mais ils viennent de pays où il y a des industries fortes. Qu'en est-il des pays où les industries sont faibles ?

Abderrahmane Sissako

Pour ce qui est de l'Afrique Sub-saharienne, avec toutes les initiatives Euro-méditerranéennes, nous avons un sentiment d'isolement, même si ce n'est pas l'intention. Il faut donc communiquer davantage, faire des actions dans le domaine culturel pour harmoniser cette relation Nord-Sud qui est indispensable. Je remercie le CNC de nous avoir permis de

nous exprimer. Merci à tous les intervenants. Et merci à Danny glover qui a traversé le continent pour défendre la diversité culturelle.

Session 2 – Aider la production d'autres cinématographies et les coproductions entre continents

Roland Husson

Nous allons engager cette deuxième table ronde. Je salue Katriel Shory qui a accepté d'animer cette table ronde, qui est le Directeur d'Israël Film Fund, le principal fonds de soutien à la production au cinéma en Israël. C'est l'un des artisans du renouveau du cinéma israélien, que l'on peut voir actuellement sur les écrans à Paris avec « Valse avec Bachir ». Katriel Shory est l'exemple même d'un grand professionnel qui met son talent au service de l'intérêt général.

Katriel Shory, Directeur Israël Film Fund

Je vous remercie de tout cœur de m'avoir donné l'opportunité de modérer ce panel sur les productions et les coproductions. Je suis honoré d'aborder cette question. Il s'agit de créer le produit, le film en tant que tel. Avant de rentrer dans le détail, j'aimerais vous présenter nos hôtes ici présents. Rithy Panh, réalisateur cambodgien qui a mis en place un système de soutien dans son pays. Il nous expliquera comment cela fonctionne et quels sont les objectifs. Vincenzo Bugno, nous parlera du fonds cinématographique mondial dont il est l'un des initiateurs, et d'un projet qui s'appelle Open Doors, « Portes Ouvertes », visant à encourager le dialogue et les points de rencontre entre les réalisateurs issus de différentes régions du monde. Monsieur Fernando Lara, qui dirige l'Institut du cinéma espagnol, nous parlera du projet Ibermedia et nous expliquera comment cela fonctionne en tant que fonds régional intercontinental. Michel Reilhac, qui est Directeur d'Arte Cinéma France, et qui a relevé la barre de la coproduction mondiale, Arte Cinéma France est le deuxième plus grand investisseur pour les longs métrages en Israël, nous fera part de ses commentaires après avoir travaillé avec de nombreux réalisateurs dans des coproductions parfois complexes. Nous allons commencer par Rithy Panh, qui est l'un des rares metteurs en scène dans la salle. Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur votre initiative d'avoir mis en place des financements au Cambodge pour des réalisateurs cambodgiens, pour les encourager à coproduire. Vous avez été pendant un temps le directeur de France Sud, vous avez donc un aperçu particulièrement global de la question.

Mis en forme : Anglais (États Unis)

Rithy Panh, Réalisateur cambodgien

C'est un sujet très complexe. On ne peut pas parler de coproduction, sans parler du processus de production cinématographique. Je dois beaucoup à la France et à l'Europe également, d'une certaine manière, car tous mes films se font à partir de la France. Au Cambodge, après les périodes de guerre et de génocide, il n'existait plus grand-chose. M'aider à faire des films, c'est une manière d'aider mon pays à retrouver sa mémoire. J'avais l'impression de faire un travail utile, mais j'ai eu l'impression de devenir l'alibi d'un processus d'échange, même pour mon propre pays qui considérait que si je le faisais, l'État n'avait plus besoin de s'engager pour faire plus. C'était une position très délicate. J'ai essayé de comprendre pourquoi la production était si difficile au Cambodge. Vous avez des problèmes ici, mais nous avons nos propres problèmes au Cambodge. Lorsque l'on coproduit et que l'on bénéficie de fonds tels que Fonds Sud, et de l'aide du ministère des Affaires étrangères, ce qui représente des sommes assez importantes et garantit un certain label, car cela veut dire que l'on a été sélectionné parmi d'autres projets, cela donne un coup de main, mais cela ne suffit pas, car il faut beaucoup d'argent pour faire un film. Quand vous avez un coproducteur belge ou français, ce coproducteur doit dépenser l'argent dans son propre pays, et très peu d'argent est investi sur place. Nous n'arrivons donc pas à créer un tissu industriel sur place. À part les ouvriers, les constructeurs et les figurants, il n'y a pas grand-chose à faire au Cambodge. Je trouve cela normal, l'argent va à celui qui le dépense, mais il faut trouver une

Mis en forme : Français (France)

solution et créer une dynamique de production sur place. Nous ne pouvons pas produire sans la formation des pays compétents. Mais au Cambodge nous n'en sommes même pas vraiment là, nous en sommes encore au droit d'accès aux images. Car tous ces films, y compris les miens, ne sont pas visibles au Cambodge, en particulier à cause du manque de cinémas. Le même problème se pose en Afrique. Il est donc plus facile de voir des films américains ou des feuillets hongkongais que des films cambodgiens au Cambodge. Il faut trouver le moyen de donner aux Cambodgiens la possibilité d'avoir accès aux images, d'avoir accès à leur propre mémoire.

Nous avons décidé de créer le Centre de Ressources audiovisuelles afin de faire venir au Cambodge, les images sur le Cambodge, y compris les photographies. Nous rendons possible l'accès à ces images, gratuitement, et nous organisons une initiation à l'image dans les lycées, les collèges, en espérant que petit à petit nous aurons un public et que nous pourrions produire des films. Tout cela grâce au soutien de la France, et en particulier du ministère des Affaires étrangères. Mais il y a toujours un fossé entre ce que l'on dit, et ce que l'on doit faire. A chaque fois nous sommes très enthousiastes, mais nous ne savons pas à qui nous adresser, à qui fait part de nos expériences afin d'avoir un interlocuteur avec un nom, un visage. Je vous donne un exemple. Le procès des Khmers Rouges a lieu au Cambodge actuellement, et la communauté internationale devait soutenir ce procès, c'était le moment idéal pour que le peuple cambodgien connaisse son histoire, construise un Etat de droit pour comprendre ce qu'est la justice.

L'image joue un rôle, et il est important que les personnes qui vivent à la campagne puissent regarder le procès et comprendre comment fonctionne un tribunal. Nous avons fait un dossier, nous l'avons expédié, et nous avons reçu un avis négatif parce que nous avons 29 points sur 30. Nous ne savons pas qui note, qui coche les grilles, qui détermine si c'est bon ou pas. Le procès démarre en septembre, et nous n'avons rien. Former des gens pour faire des films, c'est bien, mais dans les douze derniers mois combien d'entre vous ont vu des films africains ou cambodgiens ? Quand vous allumez TV5, il y a de tout, sauf un documentaire africain qui peut être vu par un Cambodgien, ou un film cambodgien qui peut être vu par un Africain. Il y a un espace possible d'échange, un espace possible de travailler ensemble, un espace possible de progresser ensemble, mais encore faut-il le créer.

L'Agence Française pour le Développement a compris que le cinéma peut véhiculer une image positive, il y a une dimension économique dans la culture. Ils ont accepté d'investir dans un projet initié par le Centre Bopana auprès du ministère de la Culture cambodgien, afin de faire de la formation de techniciens, d'accueil de tournages. Nous essayons de développer des choses petit à petit. Nous avons développé une technologie qui est à la base de la gestion de l'image, et nous aimerions échanger avec d'autres pays. Au Burkina Faso Gaston Kamouré fait un travail remarquable avec son institut « Imagine ». Nous allons lui donner notre technologie et il va travailler sur l'accès à l'image pour que les jeunes Africains puissent voir les films qui les intéressent. Je lui ai donné les droits des films que j'ai faits au Cameroun, et Gaston Kamouré m'a donné les droits de ses films. Ce sont des initiatives privées, personnelles, associatives qu'il faut soutenir, là où les Etats manquent d'enthousiasme, de volonté. A Bopana, nous restaurons une mémoire, nous donnons l'accès à cette mémoire, nous développons une technologie, c'est un échange Sud/Sud, mais pour trouver l'argent nécessaire c'est très compliqué. Quand nous avons lancé le projet, nous avons demandé à la francophonie 30.000 Euros, il y a trois ans, nous n'avons rien reçu, alors que ce n'est pas une somme importante. J'ai l'impression d'être un marchand de tapis, mais ce sont des petites sommes qu'il faut débloquer rapidement pour que les choses fonctionnent, que les idées puissent s'échanger. Merci beaucoup.

Katriel Shory

Nous avons entendu le ressenti et les difficultés quotidiennes auxquelles se trouvent confrontées les personnes qui viennent de pays en développement. Nous y reviendrons tout à l'heure. Je me tourne à présent vers Fernando LARA qui va nous parler des pays qui partagent une langue commune, et en partie un patrimoine historique.

Fernando Lara, Représentant d'Ibermédia

Je remercie la présidence française et le CNC de m'avoir invité en ma qualité de représentant du programme Ibermédia. Le programme Ibermédia est un comité exécutif dans lequel il y a cinq pays, je représente ce comité exécutif et intergouvernemental. Différents représentants d'Instituts du cinéma européen dans la salle, le Portugal sont présents dans la salle. L'Autriche, la Grande-Bretagne, l'Irlande, l'Espagne, moi-même en tant que directeur général de la cinématographie espagnole, l'Allemagne sont représentés. Le programme Ibermédia existe depuis dix ans, il a été créé en 1997. Depuis Ibermédia a développé un espace commun iberaméricain, qui comprend l'Amérique Latine, l'Espagne, le Portugal, avec l'ambition de montrer les différents modèles cinématographiques de chaque région, car selon le pays l'industrie cinématographique n'est pas la même. En 1998, neuf pays formaient Ibermédia, l'Argentine, le Brésil, la Colombie, Cuba, l'Espagne, Mexico, le Portugal, l'Uruguay et le Venezuela. Nous avons réunis ensuite d'autres pays dans le programme, tels que le Chili, le Pérou, la Bolivie, Porto Rico, Panama, la République Dominicaine, et récemment l'Equateur et le Costa Rica. Il y a actuellement 17 pays. Nous travaillons ensemble pour créer un espace iberaméricain, en faveur de la coproduction.

Tous les projets d'Ibermédia doivent être en coproduction au moins avec deux pays, et dans les deux langues, l'espagnol et le portugais, en plus de couvrir d'autres aspects, comme la formation de professionnels, le développement des projets, et l'exploitation des salles. Le premier principe d'Ibermédia est la coopération entre les pays qui ont une industrie audiovisuelle puissante, développée, et les pays plus petits. Le deuxième est la solidarité, certains pays ne peuvent pas s'exprimer facilement, et nous souhaitons donner l'expression à ces pays. Troisièmement, la réciprocité, car il y a des pays qui ont une influence sur l'ensemble des cinématographies. Donc réciprocité pour qu'il y ait des connexions entre les différents pays. Dans presque tous les pays de l'Amérique Latine il y a une dominance très forte du cinéma nord-américain qui représente 90 % de tout le marché, et il est très difficile de lutter contre cette dominance. Et enfin, la volonté de travailler ensemble, d'avoir le plaisir de travailler ensemble.

Juridiquement, le programme dépend de la Conférence d'Autorité Audiovisuelle Cinématographique Iberaméricain, la CAFI. Le secrétariat général est le CEFI, et se trouve à Caracas au Venezuela. Le programme Ibermédia est dirigé par un comité intergouvernemental de dix-sept pays, et un comité exécutif de cinq pays. Le Comité intergouvernemental se réunit deux fois par an, la prochaine réunion aura lieu à Quito, en Equateur, la dernière a eu lieu à Cordoba en Espagne. Le Comité se réunit pour prendre de nouvelles initiatives et créer de manière collective différents modèles de développement à moyen et court terme. Le comité intergouvernemental décide du fonds qui est donné au programme. Le fonds Ibermédia est basé sur les importations des différents pays.

Après plus de quatre ans de participation dans le programme, le pays doit verser 150.000 dollars, et 100.000 dollars pour les pays plus récemment entrés dans le programme. C'est l'Espagne qui donne la plus grande participation à travers différents instituts, différentes initiatives, l'Agence espagnole pour la coopération internationale et le développement du ministère des Affaires étrangères, mais également le ministère de la Culture à travers l'institut du cinéma, et à travers la direction générale des coopérations culturelles. Cet argent est surtout utilisé pour les documentaires. Viennent ensuite le Brésil, le Venezuela, l'Argentine,

le Portugal, Mexico, ce sont les pays qui donnent le plus d'argent à ce fonds. Cela représente environ 6 millions de dollars, la moitié est apportée par l'Espagne, plus de 3 millions de dollars. Ce fonds se divise en différentes modalités, coproduction, développement, distribution, actions pour les ventes internationales, et formation. Une unité technique à Madrid a la responsabilité de filtrer les projets et de donner son accord ou pas. Une fois que ces projets ont reçu l'accord de cette unité technique, il leur faut l'approbation des comités intergouvernementaux. 80% du fonds va à la coproduction, mais il nous manque une possibilité d'agir, de façon plus précise, sur les problèmes de la distribution. 1 049 ont déjà été approuvés, 300 sont des coproductions, 209 de la distribution, 17 des « deliveries », 311 du développement, et 75 de la formation. Chaque année, il y a de plus en plus projets. Le programme a très bien fonctionné, mais nous ne sommes pas satisfaits des résultats de la distribution. Nous avons pensé à un nouveau système consistant à demander l'appui de différentes entreprises dans l'ensemble des pays. Pour nous, la coopération avec les pays latino-américains est fondamentale. C'est un signe de qualité pour un film que de bénéficier de l'appui d'Ibermédia. Le programme a également permis d'obtenir de nouvelles lois concernant le cinéma. Une loi vient de sortir en Uruguay, une autre va sortir au Paraguay. Ibermédia ne peut pas remplir le vide qui existe dans certains pays pour créer une industrie, mais au Brésil, en Argentine, le rôle d'Ibermédia a été fondamental depuis dix ans. Je vous remercie.

Katriel Shory

Il y a beaucoup à apprendre de cette initiative Ibermédia, nous en reparlerons plus avant. Je vais demander à Michel Reilhac de nous parler des diffuseurs. Pendant de nombreuses années vous avez aidé beaucoup de productions, de coproductions. Pouvez-vous nous faire part des points faibles, des points forts qui existent dans ce monde des coproductions internationales.

Michel Reilhac, Directeur de la filiale cinéma ARTE

J'ai choisi de partager avec vous quelques-unes des questions fondamentales qui m'animent et qui nous animent à Arte, et de ne pas me cantonner simplement au fonctionnement d'ARTE et à ce que nous y faisons. Notre constat est que la télévision et la salle, pour le cinéma, sont deux médias vieillissants. Nous arrivons à la fin d'un cycle dans lequel le système traditionnel de production et de coproduction internationale du cinéma, et du cinéma d'auteur en particulier, qui s'est depuis de très nombreuses années appuyé sur des financements qui étaient liés à l'exploitation du film en salle et aux financements des télévisions, arrive à épuisement. Le nouveau média de remplacement de la vie du film, et de la manière dont le spectateur peut établir sa relation au film, ce média, Internet, avec toutes ses déclinaisons et les médias mobiles, pour le cinéma n'est pas encore à maturité. La vidéo à la demande, le téléchargement, la consultation sur les plateformes mobiles, ne sont pas encore, ni sur le plan technique de la qualité du rendu de l'image, ni sur le plan économique, au point de pouvoir remplacer le déclin très rapide du système économique sur lequel le cinéma reposait jusqu'à maintenant. C'est une question fondamentale que nous ne pouvons pas ne pas traiter. J'ai le sentiment que lorsque nous réfléchissons collectivement ou individuellement à la façon de mieux produire, mieux coproduire internationalement, nous continuons de le faire sur un schéma qui ne fonctionne plus, qui est celui du film en salle. Je ne pense pas que le film en salle disparaîtra, c'est juste que ce n'est plus le médium roi, et en tout cas ce n'est plus le seul moyen d'accéder au film.

Je suis très frappé de voir comment les jeunes générations, les gens qui ont 25 ans aujourd'hui, relativisent le film à la salle, aller dans une salle voir un film est devenu un mode de relation au film épisodique, exceptionnel, et ce n'est absolument pas leur mode dominant de relation au film. Si nous, en tant que diffuseurs, producteurs, distributeurs, réalisateurs,

nous ne prenons pas cela en compte, nous nous suicidons. Et aussi dur que ce soit de se poser ces questions, il est fondamental d'intégrer dans notre réflexion le fait que la relation dominante au film n'est plus exclusivement la salle. Ce n'est plus non plus le DVD, puisque la France est le premier pays dans lequel le marché du DVD est en décroissance. Partout en Europe le marché du DVD reste en progression, dans certains pays il arrive à la stagnation, en France depuis deux ans il s'effondre. La VOD et le téléchargement ne sont absolument pas significatifs économiquement. A Arte, première chaîne de télévision en France à avoir développé un site d'accès VOD à nos programmes, la part de revenus que représentent les téléchargements, alors que nous sommes un site plutôt très fréquentés pour le téléchargement des films et des documentaires, est absolument ridicule, cela représente 0,2% de notre budget. C'est absolument rien, et les opérateurs de téléchargement investissent de l'argent pour occuper le terrain, occuper le marché, comme un investissement à long terme. La question qui me préoccupe aujourd'hui, c'est comment faire en sorte que nous tenions collectivement dans ce moment de transition, entre une économie vieillissante, en tout cas en pleine transformation, et une nouvelle économie qui n'est pas encore mature.

La deuxième question qui m'anime sur le plan technique, plus en termes de diffuseurs, donc de coproducteurs au sein d'une télévision, c'est le fait que le gros enjeu de la télévision aujourd'hui, c'est la délinéarisation. Nous sommes obligés en tant qu'entreprise de télévision de prendre en compte le fait que dans ce média vieillissant qu'est la télévision, le spectateur ne veut plus, depuis quelque temps maintenant, se soumettre à la discipline que lui impose la grille des programmes d'une télévision, et de fait, la grille des programmes de la télévision joue de plus en plus le rôle, et jouera de plus en plus le rôle d'une vitrine. Il faut imaginer la télévision classique, telle que nous l'avons vécue jusqu'à maintenant, vraiment comme une vitrine. Nous proposons à certaines heures des documentaires, des films, des magazines, des reportages, des événements, mais il est fondamental pour nous de trouver les moyens d'offrir ces mêmes programmes de manière délinéarisée. Nous avons un système qui s'appelle Arte + 7 où l'on peut visionner certains documentaires, magazines, pendant sept jours gratuitement quand on le souhaite. Après sept jours c'est un visionnage payant.

La révolution pour les médias télévisuels, c'est la délinéarisation. Le cinéma et les films vont jouer un rôle important là-dedans. En tant que producteurs et diffuseurs de cinéma d'auteur l'avènement de ce nouveau média qu'est le web, nous offre la chance de fédérer des publics de niche tout à fait minoritaires dans les différents pays, qui n'ont aucune rentabilité sur le plan économique traditionnel au plan national, mais qui peuvent, si l'on arrive à les fédérer par un service en ligne, construire un marché mondial qui peut avoir une signification sur le marché. Cet enjeu de la marginalisation économique que représente cette transformation des médias et de la relation qu'entretient le spectateur potentiel avec le film, est un véritable danger de mort. Ce danger de mort peut se traduire par un circuit parallèle qui est le circuit des festivals, qui est très dynamique, très vivant, mais qui ne peut pas permettre aux films de vivre économiquement. Il est donc très important, et c'est une chose à laquelle nous réfléchissons à Arte, de trouver des moyens à moyen terme de servir les niches que représentent ces marchés nationaux partout dans le monde, pour arriver à les fédérer sur le plan mondial, et leur redonner une signification et une pertinence sur le plan économique.

Enfin, je voudrais faire une remarque positive sur cette idée de fédération. Au moment où l'on parle de mondialisation, on constate que dans tous les pays qui ont une cinématographie, même balbutiante, et qui renaît, la part de marché des films nationaux augmente. C'est un effet très intéressant de la mondialisation de constater que chaque culture nationale se réapproprie son propre langage cinématographique. Ce phénomène va de paire avec le constat que l'on peut faire lorsque l'on voyage dans les festivals et dans les marchés internationaux, sur le fait que le cinéma est une culture transnationale. A l'époque où je dirigeais le Forum des Images, j'avais invité ** (**nom inaudible fichier n°3 à 45:11**), qui n'était jamais sorti de

Thaïlande, je l'avais invité au Festival des Rencontres Internationales à Paris, et il était venu présenter son premier film. Il est arrivé à Paris, il ne connaissait absolument personne, il ne parlait pas le français, à peine l'anglais, et dans la minute où il a rencontré les réalisateurs invités, les professionnels français qui étaient là et qui parlaient de cinéma, il était chez lui. Ces personnes parlaient de la même chose, et le même langage. Alors que dans son pays il était tout seul, totalement marginalisé, à l'extrême bord de la culture thaïlandaise et de l'économie du cinéma, pratiquant son art seul dans son coin. En arrivant à Paris, il appartenait naturellement à cette famille mondiale, transnationale du cinéma. Ce langage commun m'étonne, mais il faut que nous en soyons conscients, et que nous le revendiquions comme une identité qui nous réunit et qui nous donne une force. Il faut capitaliser sur cette conscience croissante que nous avons que la langue que nous parlons, que nous soyons réalisateurs ou scénaristes, mais aussi producteurs, vendeurs, coproducteurs internationaux, nous réunit. C'est une force que nous avons, c'est une force qui ne disparaîtra pas, car ce désir de création à travers l'image est un besoin fondamental. Cette force que nous avons est cette transnationalité absolue et naturelle, intrinsèque au langage cinématographique.

Katriel Shory

Je souhaite passer la parole à Vincenzo Bugno, directeur du World Film Fund, qui, malgré un budget modeste, fait la différence pour certains cinéastes, pour certaines régions, certains territoires.

Vincenzo Bugno, Directeur du World Film Fund

Katriel m'a demandé de parler de mon expérience du point de vue du Fonds Mondial pour le Cinéma. Après plusieurs années, nous avons essayé de voir comment mettre sur pied une nouvelle stratégie de financement du cinéma dans certaines régions en dehors de l'Europe. Il s'agissait de comprendre les différentes stratégies de nos frères plus importants, plus anciens, dont plusieurs fondations bien connues. Nous avons ensuite essayé de voir en Allemagne quels étaient les éléments les plus importants de notre stratégie. Nous avons dès lors compris que notre objectif devrait consister à répondre aux différents besoins des producteurs allemands ainsi que des réalisateurs à l'étranger. En d'autres termes, lorsqu'un projet nous est soumis, une fois que la décision a été prise, il nous faut trouver un partenaire allemand. Mais l'argent que nous dispensons doit être dépensé à l'étranger. C'est un élément fondamental qui fait une grosse différence, car 50 ou 60 000 Euros représentent plus en Bolivie, en Angola, ou en Syrie qu'en Allemagne ou en France. Nous appuyons des films à hauteur de 100 000 € en ce qui concerne la production. Nous avons donc deux dates butoirs chaque année pour présenter les projets. Et dès le départ, nous avons décidé d'aider à la production et non pas à la post-production ou au développement de projets. Parfois, nous aidons à la post-production, mais la raison de notre philosophie est que nous avons un budget trop restreint et qu'il faut donc être pragmatique afin d'être plus efficace dans notre politique de financement.

Nous avons commencé par aborder le financement à l'échelle des régions et non pas des pays. Nous finançons des productions en Amérique Latine, Amérique Centrale et Amérique du Sud, mais également dans le monde arabe, en Afrique, en Asie Centrale, et depuis le mois d'août 2007, dans la région du Caucase et du Sud-est asiatique.

Si je devais résumer les objectifs principaux qui sous-tendent notre stratégie, je dirai que le mot clé est la coopération. Coopération entre producteurs allemands et européens, entre producteurs et metteurs en scène étrangers, mais nous appuyons également des coopérations entre producteurs issus des différentes régions où nous opérons. Certains de nos collègues ont déjà parlé des coproductions Sud/Sud. C'est exactement ce que nous essayons d'encourager avec le maigre budget dont nous disposons. Nous essayons de financer des projets qui

Mis en forme : Anglais (États Unis)

pourraient être intéressants afin d'encourager des coproductions entre notre région et, par exemple, l'Amérique latine, ou au sein de l'Amérique latine ou du monde arabe.

Quelques mots concernant notre stratégie de sélection, une fois que le projet constitue un lien fort avec l'identité d'un pays ou d'une région donné. Les projets les plus intéressants à nos yeux sont ceux qui sont profondément ancrés dans la réalité locale. Nous pensons que plus les films sont locaux, plus ils sont mondiaux. Il a fallu également émailler notre politique de pragmatisme car notre budget n'est pas aussi large que nous le souhaiterions. Nous devons nous concentrer sur quelques projets, car notre budget n'est que de 500 000 Euros, ce qui est bien en deçà des moyens nécessaires pour couvrir nos besoins et pour financer tous les films que nous souhaiterions.

Par rapport à ce que nous avons fait ces dernières années, je crois que nous pouvons être assez optimistes. Nous avons reçu 820 demandes de financement, uniquement sur la base de scénarios. Nous avons reçu 47 projets. Nous pouvons aussi aider la distribution d'une œuvre donnée en Allemagne. Nous voyons apparaître en Allemagne une nouvelle génération, encore confidentielle, de personnes intéressées par ce type de projet, par le cinéma d'auteur. En outre, le Fonds Mondial du Cinéma est devenu une sorte de label de qualité qui peut être utile lorsque l'on cherche d'autres sources de financement pour un projet donné.

Bien souvent, nous essayons de voir comment améliorer notre stratégie, mais il y a tant de choses à faire, qui ne sont malheureusement pas tout à fait en ligne avec notre budget. Notre stratégie est liée aux stratégies de financement d'autres organismes, en Europe et sur d'autres continents. Je crois qu'il est fondamental de reconnaître les besoins, qui sont différents selon les industries cinématographiques et les régions. Il existe de grandes disparités et on ne peut par conséquent pas appliquer une seule et même recette pour appuyer les productions. En Amérique Latine, par exemple, les réalités sont extrêmement variées d'un pays à l'autre, et dans les pays les plus importants dans le domaine du cinéma, comme l'Argentine ou le Brésil, le Mexique, voire le Chili, auraient peut-être besoin d'aides contrastées. En ce qui concerne l'Afrique, la situation est fort difficile. Il est difficile d'aider à la production cinématographique dans un pays où il est quasiment impossible de trouver des salles de cinéma, comme c'est le cas dans nombre de pays africains.

On peut parler de coproduction en se concentrant uniquement sur la partie financière, mais ce n'est pas qu'une question d'argent, mais également de stratégie. Les producteurs doivent également pouvoir s'assurer un avenir pour eux-mêmes et pour les films qu'ils tentent de produire. Je ne suis pas le premier à avoir soulevé cette question aujourd'hui. On devrait parler beaucoup plus d'aide à la distribution dans les pays producteurs, que ce soit en Europe ou dans les autres pays que nous couvrons. En outre, peut-être devrions-nous davantage nous pencher sur la situation nouvelle à laquelle sont confrontées la production et la distribution. Michel Reilhac a parlé des nouveaux médias, et je crois que l'avenir du cinéma ne se trouve pas uniquement dans les salles de cinéma. Il faut envisager tous ces nouveaux éléments, qui sont plus importants dans certains pays en dehors de l'Europe, comme le Nigeria où les sorties en salles ont peu d'importance, alors que l'industrie cinématographique de ce pays est florissante et où la plupart des films circulent par voie numérique. Nous devons réfléchir à ce changement, tant en Europe que dans les autres pays.

Pour résumer et donner des pistes de réflexion pour l'avenir, nous devons encourager des coopérations entre l'Europe et d'autres continents, mais également au sein des différentes régions. De même devrions-nous nous diversifier en ce qui concerne nos sources et nos stratégies de financement. Nous pencher sur des stratégies de formation, comme former des producteurs dans de nombreux pays du monde. Cette question n'est pas résolue dans un grand nombre de pays, et je crois que nous devons l'envisager de manière très sérieuse. Il faut également aider les structures de financement existantes qui risquent d'être confrontées à des problèmes à l'avenir.

Katriel Shory

J'en profite pour faire quelques commentaires sur ce qui vient d'être dit. En ce qui concerne les projets de pays tiers venant en Europe, on parle d'accords de coproduction, de traités de coproduction, mais nous savons que ce n'est qu'un document, qu'une feuille de papier qui n'entraîne pas forcément un travail ou une coproduction, ni d'ailleurs de coopération entre des réalisateurs issus de pays différents. L'un de nos objectifs est de créer une situation propice pour nos réalisateurs afin qu'ils puissent trouver des points communs, l'idée étant d'être une sorte de « Célestine » entre les différents acteurs et d'apporter l'espoir aux réalisateurs. Il existe des systèmes de formation très élaborés en Europe, visant à accroître la participation des différents acteurs de terrain, mais nous voyons parfois des jeunes qui sont allés à la Fondation du Cinéma, qui se sont tournés vers toutes sortes d'organismes, qui sont très bien informés, qui savent comment fonctionne le marché, et une fois retournés dans leur propre pays, ils constatent qu'il n'existe aucun système d'aide ou, quand ils existent, qu'ils ne fonctionnent pas correctement. En dépit de tout ce savoir qu'ils ont acquis lors de leur formation en Europe, ils ne peuvent obtenir aucune aide dans leur propre pays.

Finalement, ils reviennent en Europe, mais les mains vides, et c'est extrêmement difficile pour eux. Je suis moi-même producteur depuis vingt ou vingt-cinq ans, et suis passé par de nombreuses coproductions. Pour apporter quelque chose, il faut avoir une structure, un système d'aide publique dans son propre pays. Ce n'est pas si compliqué et je crois que cela peut être fait. L'Europe a développé depuis des décennies un système d'aide très sophistiqué. Notre objectif principal doit être de créer des systèmes d'aide dans les pays où ils n'existent pas.

Green House, par exemple, est une excellente initiative. Les cinéastes israéliens qui y ont participé ont beaucoup appris. Même chose pour Euromed. Néanmoins, la question est de savoir dans quelle mesure cette aide individuelle peut aider la structure cinématographique d'un pays donné. Cela risque de prendre beaucoup de temps. J'ai participé à de nombreuses réunions d'Euromed, à des groupes de réflexions, et ma conclusion est qu'il faut trouver des approches beaucoup plus personnalisées, comprendre que l'on parle d'infrastructures très différentes, de régimes et de gouvernements très différents, et de patrimoines cinématographiques très différents également. Il faut se concentrer sur les besoins précis d'un pays donné. On parle de petites quantités d'argent. Lors des deux premières années, le budget de ma société s'élevait à deux millions de dollars, couvrant notamment les frais administratifs, et on arrive à faire beaucoup de choses avec deux millions de dollars.

Notre devoir est d'apporter de l'espoir à nos metteurs en scène, en renforçant le dialogue entre les différentes sources de financement public, les différentes organisations. Si ces organismes publics étaient plus proactifs, nous pourrions réunir les metteurs en scène et créer des points de rencontre afin qu'ils trouvent une histoire qui les intéresse et qu'ils puissent se lancer dans une coproduction. La coproduction est un mot magique, mais il recouvre aussi des difficultés. La coproduction n'est pas la panacée, la réponse à tout, elle ne permet que de répondre à des situations bien précises qui se prêtent naturellement à la coproduction. L'objectif est de permettre à nos réalisateurs de sortir de leur pays, de venir en Europe, avec des histoires fortes, et qu'ils puissent contribuer au processus.

Enfin, il y a des pays où la narration est très puissante, mais où le talent des metteurs en scène devrait être affiné, d'autres où ils sont forts pour la mise en scène, mais où ils n'ont pas des gens pour livrer le film à temps et dans les budgets. Lorsque l'on parle de mise en valeur de nos systèmes cinématographiques, cela implique de combiner l'énergie et les talents des scénaristes, des réalisateurs, mais également des producteurs, afin que ceux qui investissent dans ces projets sachent qu'au final, leur film sera livré dans les temps et dans les budgets. Je pense que l'Europe peut jouer un rôle fondamental dans la mise en place de ces infrastructures dans certains de ces pays tiers.

Dans le cadre d'Euromed, nous avons mis sur le papier des projets extrêmement détaillés et nous avons appris beaucoup de choses. Si les dix pays pouvaient apporter les mêmes financements que ce qu'apporte l'Europe, nous pourrions mettre en place un mécanisme simple dont le premier mérite serait de renforcer le dialogue entre les pays et d'améliorer le niveau de professionnalisme de nos metteurs en scène, et leur permettre de travailler partout dans le monde sur un pied d'égalité. Il ne s'agit pas de dignité, mais de confiance. De par mon expérience, je sais que lorsque l'on présente son histoire, la première question posée est de savoir si on a suscité le moindre intérêt dans son propre pays, si on a réussi à lever ne serait-ce qu'un centime dans son propre pays. Il faut donc susciter la confiance dans le projet et permettre aux réalisateurs de venir à la table en sachant qu'ils ont déjà un appui, aussi maigre soit-il, chez eux.

Débat avec la salle

De la salle

Je suis productrice en Jordanie. En ce qui concerne les coproductions, les coopérations, il y a beaucoup d'argent dans le monde arabe, notre problème n'est donc pas financier. La question est l'allocation de ces fonds et de savoir si on peut susciter un engouement lorsqu'il s'agit d'investir dans l'industrie cinématographique. Ces investisseurs du monde arabe pourraient-ils participer aux coproductions financées par l'Europe afin que les coproductions Nord/Sud ne soient pas uniquement financées par l'Europe. En Jordanie, il n'existe pas de système de financement public, il n'y a que des systèmes de financement privé. Le film indépendant que j'ai produit l'an dernier a été entièrement produit sur la base de financements privés. Nous avons reçu beaucoup d'encouragement de la part du gouvernement, mais pas plus. Ma question est de savoir comment structurer les financements de la part des pays arabes. Il ne s'agit pas de glaner quelques millions de dollars ici et là, ce n'est pas une approche durable. Nous avons réussi à le faire l'année dernière, mais je ne suis pas certaine que nous y arriverons l'année prochaine.

Katriel Shory

Je ne suis pas à même de faire un commentaire à ce sujet, puisque je ne suis pas européen. Quelqu'un veut-il s'exprimer sur cette question ?

De la salle

Depuis deux ans, une nouvelle initiative a été mise en place à Dubaï qui vise à rassembler des investisseurs arabes potentiels pour le cinéma afin qu'ils trouvent des moyens de travailler avec des sources de financement privé et qu'ils s'organisent en pool d'investisseurs pour les films issus des pays arabes, mais également issus de coproductions avec l'Europe. C'est un fonds de production. Ce rassemblement aura lieu tous les ans en décembre à Dubaï.

De la salle

Je remercie beaucoup la France de m'avoir aidé pendant longtemps. Les propos du réalisateur cambodgien Rithy Pan m'ont fait pitié. Je constate que ces aides, au lieu de l'aider à être indépendant l'ont rendu dépendant. En Chine, si un jeune cinéaste bénéficie d'une aide, c'est pour être indépendant. On l'aide une seule fois, depuis la production jusqu'à la diffusion, afin qu'il puisse ensuite voler de ses propres ailes. C'est à lui ensuite d'aider les jeunes générations. J'aimerais savoir quel est le montant des aides qu'a reçues Rithy Panh et si elles lui ont permis d'être indépendant ou dépendant. Les méthodes de diffusion sont obsolètes, il

en fait de nouvelles. D'autre part, j'aimerais savoir combien d'Africains ont accès à Internet et s'ils ont l'énergie nécessaire pour alimenter ce canal de diffusion.

Rithy Panh

Personnellement, je ne me serais pas permis d'utiliser l'expression « faire pitié ». Je n'ai pas travaillé que pour moi. Comme vous, j'aspire à l'indépendance, mais il y a des périodes de la vie où l'on a besoin d'aide et je ne vois pas pourquoi je cracherais sur la France qui m'a aidé. Si la France ne m'avait pas aidé, je n'aurais pas fait de film. J'ai pu faire des films grâce à des producteurs dans ce pays. Je suis maintenant en train de construire des centres dans mon pays pour permettre aux jeunes cambodgiens d'accéder à la connaissance, et j'aimerais beaucoup faire la même chose avec des amis en Afrique ou au Maroc. J'aimerais pouvoir valoriser et faire profiter tout le monde des technologies que les Français m'ont aidé à développer. Le problème chez nous, cher monsieur, est que nous n'avons même pas accès à nos propres images. Je ne veux pas me placer dans la problématique des anciennes colonies, je n'appartiens pas à cette période. J'ai une mémoire comme tout le monde, mais j'essaie aussi de regarder vers l'avenir, c'est-à-dire de donner la possibilité à nos jeunes d'accéder aux images. Comment se fait-il qu'au Cambodge, il soit impossible de voir quoi que ce soit sur le pays depuis le début du siècle jusqu'à nos jours. Je suis sûr que c'est la même chose dans d'autres pays d'Afrique. Quand on ne peut pas accéder à la mémoire d'un pays, il est inutile de parler de création ou de formation. Toute création qui porte notre identité, notre regard, nécessite un travail sur la mémoire.

De la salle

Je viens de Galice en Espagne. Je souhaite parler des différences en termes de coût et de budget dans nos pays, et de langues également. Quand je coproduis avec l'Argentine, je rencontre un problème. S'il y a des personnes qui viennent d'Espagne dans l'équipe, de Galice, les budgets sont plus élevés, et il est difficile pour mes partenaires argentins de faire la même chose. J'ai le même problème lorsque je coproduis avec la France, avec l'Allemagne. Les coûts en Allemagne sont bien supérieurs aux coûts en Espagne. Faire un film de deux millions d'Euros en Allemagne n'a rien d'extraordinaire, alors qu'en Espagne c'est loin d'être un petit budget.

En ce qui concerne les langues, je souhaite partager avec vous une expérience assez amusante. Il s'agit de production de documentaires en Palestine. Le sujet du film est la musique en Palestine pendant la guerre. Je suis producteur, je suis de Galice, je parle la langue locale, le galicien, et nous essayons d'obtenir des fonds locaux de notre gouvernement de Galice. Un des réalisateurs espagnols est Basque et parle donc le basque. Nous essayons d'obtenir des fonds du gouvernement basque. Nous sommes Espagnols, et mon collègue Fernando Lada a essayé d'obtenir également des fonds de l'Institut espagnol. En Espagne, nous avons plusieurs langues. Mais le film est tourné en anglais, car si nous voulons nous comprendre entre metteurs en scène, nous devons utiliser l'anglais. Et le sujet même du film concerne la langue arabe. C'est donc un problème. C'est un peu la tour de Babel.

Isabelle Dubarre

Je suis distributrice française, et j'ai eu l'honneur de présider le World Cinema Fund au début de sa création. Après avoir écouté tous les intervenants, j'aimerais souligner que pour aboutir aux souhaits et aux objectifs qui ont été présentés, il est nécessaire de soutenir la distribution dans les pays. Ce matin, j'ai entendu des cinéastes se plaindre de l'impossibilité de montrer leurs images dans leur propre pays. Quand j'étais au World Cinema Fund, il était possible de déposer des dossiers pour distribuer des films en Allemagne, et nous avons souvent déploré le fait qu'il y ait si peu de dossiers déposés. Souvent, nous ne pouvions distribuer l'argent faute

de demande. En tant que distributrice française, j'ai travaillé pendant dix ans sur du cinéma d'Amérique latine, notamment argentin, que j'ai vu émerger. Pour être allée régulièrement au festival de Buenos-Aires, j'ai assisté à l'émergence de tous ces producteurs, de tous ces réalisateurs qui souhaitent faire des films, les produire. J'ai constaté qu'il n'y avait pas de cinématographie argentine visible, qu'il n'y avait pas de cinéma argentin, qu'il n'y avait pas de public. A un moment, je leur ai dit qu'ils ne pouvaient pas continuer à être aussi dépendants. Je pense que c'est de cette dépendance dont parlait Rithy Panh tout à l'heure. Vous ne pouvez pas dépendre uniquement de l'international. L'international ne pourra pas financer intégralement vos projets et vous devez absolument vous constituer une industrie locale et pas seulement de production, mais également de distribution, car vous devez aussi avoir un public local pour vos films.

Rithy Panh

Au Cambodge, lorsque l'on est réalisateur, on est à la fois scénariste, producteur et du coup, on ne contribue pas à créer un corps de métier. En Argentine, ils ont de vrais producteurs qui font leur métier de producteur et de vrais cinéastes qui font leur métier de cinéaste. Du coup, il y a une vague de très bons films argentins depuis quelques années. Il faut restructurer les différents métiers. Dans les stages que j'organise, j'essaie de donner l'accès aux images. Il faut savoir que la moitié du Cambodge n'a même pas l'électricité et encore moins d'ordinateur. Donc, comment peut-il accéder aux images ? Si nous n'initions pas de nouvelle génération à l'histoire et à la langue de leur pays, il n'y aura jamais cette diversité culturelle. Nous en sommes au stade de survie.

De la salle

En prenant l'exemple donné par Fernando Lara sur Ibermédia, il me vient une proposition qui pourrait être faite au Programme Média Mundus. De la même façon qu'il existe au niveau de l'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique, un programme d'appui à la production cinématographique et audiovisuelle pour les pays dits ACP, ne pourrait-on pas étudier pour l'Amérique latine, en prenant exemple sur le travail réalisé par Ibermédia, l'entrée d'un troisième partenaire, qui pourrait être l'Union européenne. C'est un mécanisme complexe, mais pourrait être étudiée, par le biais de Media Mundus, une possibilité d'intervention en direction de l'Amérique latine ou, en tout cas, d'une partie de l'Amérique latine. De la même façon qu'il faudrait étudier, dans certains pays et dans certains cas particuliers, d'autres formes d'intervention en les diversifiant davantage sur la production ou sur la diffusion. Pour donner un peu d'espoir à Rithy Panh, peut-être pourrions-nous essayer de passer à un nouveau système de VOD, ou de DVD.

Katriel Shory

Je souhaite dire à notre collègue de Galice qu'il ne faut pas penser toujours aux premiers jours de la coproduction. Je crois que cette période est révolue. En tout cas, en ce qui me concerne, je peux vous dire que nous avons sept réalisateurs israéliens ici à Paris, et personne n'a fait de compromis de langue, d'histoire ou de sujet. Chacun a gardé son cap, ce sont des créateurs, et tout fonctionne plutôt bien. Il faut garder sa foi, son histoire, ses croyances. Si nous avons des mécanismes de soutien dans les pays forts et dans les pays tiers, et si l'Europe nous aide à travers ces mécanismes de soutien, cela nous aidera à avoir une approche plus générale couvrant toutes les étapes nécessaires au soutien de la distribution dans nos pays respectifs, pour que les films soient visionnés partout dans le monde. A partir de là, nous arriverons à aider les industries filmiques dans nos pays. Je vous remercie.

Session 3 – Favoriser la diversité culturelle : une politique de coopération à l'échelon européen ?

Roland Husson

Le modérateur de cette table ronde est Jacques Toubon. Je ne vais pas retracer sa carrière politique. Je dirai simplement qu'il a été Ministre de la Culture et de la Communication en France de 1993 en 1995, qu'il est maintenant député européen, et qu'il est également le président du Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, dédié à la coproduction entre les pays européens. Il est peut-être le mieux placé pour aborder les enjeux politiques à la fois dans le domaine de la culture et de la communication au niveau européen.

Jacques Toubon, ancien Ministre de la Culture, Président d'Eurimages, Député européen

Bonjour à tous. Je me donne pour objectif de cette table ronde d'essayer d'avoir quelques positions claires sur ce que la France, sur ce que l'Europe, doivent faire dans leur coopération culturelle et artistique, et particulièrement dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma, dans le cadre de négociations commerciales, notamment d'accords de commerce, soit multilatéraux, soit bilatéraux, suite à la ratification et à la mise en œuvre de la convention de l'Unesco sur la diversité culturelle.

Nous allons aborder ce sujet avec quatre intervenants. Un représentant de la Commission, Jean-Eric Cockborne, fonctionnaire très chevronné de la Commission européenne, qui a travaillé dans un grand nombre de secteurs, mais très souvent dans celui de l'audiovisuel, des télécommunications, et dans ce que l'on appelle aujourd'hui la convergence. Il est actuellement chef de l'Unité Politique Audiovisuelle et des Médias à la direction générale de Viviane Reding, c'est-à-dire la Société de l'Information et des Médias. Depuis quelques mois il est particulièrement affairé sur le projet de recommandations sur le contenu en ligne dans le marché intérieur.

Pascal Rogard travaille du côté de ceux qui s'efforcent, depuis des lustres, de démontrer que les producteurs sont plutôt du côté des artistes que des industriels. A ce titre, il a représenté les producteurs, et a été l'un des fondateurs de l'ARP. Puis on lui a proposé de diriger la SACD. Deux représentants des réalisateurs et des producteurs.

D'une part, Bruno Bettati, producteur chilien qui possède une société de production à Valdivia, mais qui est depuis des années un des protagonistes de la mise en œuvre de la Convention pour la diversité culturelle de l'Unesco. Il est le directeur du festival du film de Valdivia, et il produit ou coproduit avec la France et l'Europe un certain nombre de films et documentaires. Il est important qu'un représentant de l'Amérique du Sud soit là, car l'une des caractéristiques de notre coopération est justement qu'elle peut lier des pays comme le Portugal ou l'Espagne avec l'Amérique du Sud.

D'autre part, Nabil Ayouch, réalisateur notamment de « Mektoub » et de « Whatever Lola wants ». Il est très représentatif de ces artistes marocains, à la fois totalement intégrés dans l'économie moderne de la culture et qui veulent que leur pays, l'Afrique de manière générale, soit protagoniste de la diversité culturelle et non pas sujet de l'alignement et de l'uniformité culturelle. C'est la raison pour laquelle il a été à l'origine de la Coalition Marocaine pour la Diversité Culturelle. En France, il est d'ailleurs membre du premier collège de l'Avance sur Recettes.

Le sujet que nous allons évoquer maintenant est celui des protocoles de coopération culturelle, notamment dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma, à côté ou à l'intérieur des accords de commerce que l'Union européenne peut négocier. Par définition, ces accords sont marqués par l'exception culturelle. Ils stipulent qu'à l'intérieur du commerce et du libre-échange que l'on essaie de promouvoir et d'organiser avec tel ou tel groupe de pays ou avec tel ou tel pays, les biens et les services culturels font l'objet d'un traitement particulier. Et ce traitement particulier a pour but de préserver les politiques culturelles et de maintenir les avantages particuliers qu'elles peuvent procurer à tel ou tel secteur de la culture, et en particulier à la télévision et au cinéma.

Sur cette base, la négociation de ces accords de commerce pose un certain nombre de questions. La Commission a mis au point un projet de modèle pour tous les accords de commerce. La question est de savoir si l'on peut appliquer le même traitement aux Caraïbes et à la Corée du Sud. La Commission dit oui, mais certains pays comme la France disent non parce qu'il y a, d'un côté, certains pays que nous souhaitons faire bénéficier d'un traitement préférentiel pour leurs œuvres et intégrer dans nos quotas d'œuvres européennes parce que la situation de leur industrie télévisuelle et cinématographique est faible ; et de l'autre, des pays comme la Corée du Sud qui possède des industries puissantes et avec lequel il faut une relation de réciprocité. C'est une question tout à fait essentielle car cela signifie que nous allons faire entrer ou non des œuvres de ces pays à l'intérieur des quotas d'œuvres européennes, et ces pays accueilleront plus facilement ou non nos propres œuvres.

Ces accords intègrent également le traitement des coproductions. La question étant de savoir s'il faut conclure avec certains groupes de pays non seulement des accords de production, mais aussi des mini-traités, c'est-à-dire prévoir des enveloppes financières. Il existe un mini-traité, par exemple, entre le Portugal et le Brésil, ou entre la France et le Canada. Faut-il reproduire ces modèles avec certains groupes de pays ou certains pays ? D'autre part, il est indispensable que ces accords préservent le droit de propriété intellectuelle ;

Enfin, la définition de l'œuvre européenne n'est pas tout à fait la même dans la directive Services de Médias Audiovisuels et dans la Convention du Conseil de l'Europe sur la coproduction cinématographique. Laquelle allons-nous retenir, qu'allons-nous faire sur ce sujet ? Voilà quelques pistes de réflexion pour nos quatre intervenants. C'est une question essentielle car la diversité culturelle doit être pour tout le monde. C'est la raison pour laquelle il s'agit d'une convention de l'Unesco. Pour ce faire, il faut que nous, nantis, ayons la capacité d'aider certains à bénéficier de la diversité culturelle et à la promouvoir chez eux.. Entre le faible et le fort, c'est la loi de la jungle qui opprime, et ce sont les accords internationaux qui peuvent favoriser l'égalité et la diversité entre le faible et le fort.

Jean-Eric de Cockborne, Commission Européenne, Chef de l'Unité "Politiques audiovisuelles et des médias"

Lors de la réunion des Ministres de l'audiovisuel à Cannes, ceux-ci ont souligné l'importance de la coopération internationale, pour renforcer aussi bien la compétitivité de l'industrie européenne de l'audiovisuel que la diversité culturelle. C'est dans la ligne de ces orientations que se situe la politique suivie par la Commission. L'Union européenne a joué un rôle clé dans la négociation de la Convention de l'Unesco sur la diversité culturelle. Elle se bat actuellement pour la ratification de cette convention par les Etats qui ne l'ont pas encore fait, et les accords de coopération dans le domaine de l'audiovisuel sont un instrument extrêmement important dans ce domaine.

Je souhaite souligner trois points sur ces protocoles qu'a évoqués Jacques Toubon. Ces protocoles se situent tout à fait dans la droite ligne de la Convention Unesco. Ils sont basés sur une approche différenciée. Et je suis heureux de dire que la Commission est tout à fait en accord avec cette approche différenciée en fonction des pays. Et ces protocoles jouent un rôle important dans l'application de la nouvelle directive sur les Services de Médias Audiovisuels. De quoi parlons-nous ? De protocoles sur la coopération culturelle, qui sont annexés à trois types d'accord : des accords de partenariat économique que l'Union européenne conclut avec les pays ACP ; des accord de libre-échange, en préparation notamment avec la Corée, l'Inde ou les pays de l'Asean ; et des accords d'association comportant un volet d'intégration économique, en cours de discussion avec les pays Euroméditerranéens et avec ceux des régions d'Amérique latine, d'Amérique Centrale et de la communauté andine. La Commission négocie ces protocoles et ces accords sur la base de directives de négociation données par le Conseil. La Commission est le négociateur, mais la position de l'Union européenne est arrêtée par le Conseil, donc les représentants des Etats membres.

Pourquoi cette approche se situe-t-elle dans le droit fil de la Convention Unesco ? Pour quatre raisons principales. D'une part, c'est une façon de mettre en œuvre cette convention, dont tous nos accords, comme le requiert l'article 20 de la Convention. D'autre part, c'est une façon de mettre en œuvre plus largement l'engagement de l'Union européenne de renforcer la coopération internationale dans le domaine de la culture. La Commission a adopté une communication spécifique en 2007 sur ce point en arrêtant un Agenda de la Culture à l'Ere de la mondialisation. Troisièmement, tout en poursuivant l'objectif de faciliter les échanges des biens et des services culturels, cette approche reconnaît l'importance des industries culturelles et leurs aspects multiples en tant que biens importants du point de vue culturel, économique et social. Dans ce contexte, elle assure que les services audiovisuels soient traités dans des protocoles de coopération clairement séparés des accords de libéralisation négociés par ailleurs. Enfin, l'approche de l'Union européenne est d'intégrer dans ces protocoles des engagements de la part de nos partenaires.

Les protocoles comportent une approche diversifiée, à la fois du point de vue sectoriel et du point de vue géographique. Du point de vue sectoriel, les protocoles comportent une partie horizontale et des parties spécifiques pour les différents secteurs culturels, notamment le secteur audiovisuel. Les dispositions prévues dans ce secteur comprennent notamment la promotion de la coopération et des échanges par l'encouragement des coproductions, le recours aux normes internationales dans le domaine audiovisuel, et la facilitation de la circulation des équipements et des professionnels. Du point de vue géographique, il ne s'agit pas d'avoir un modèle qui s'appliquerait à tous nos partenaires, mais un texte adapté aux spécificités de chaque négociation individuelle, et notamment de prendre en compte le niveau et la nature des échanges dans le domaine audiovisuel ainsi que le degré de développement de leurs industries culturelles.

Ainsi, et en ligne directe avec la Convention Unesco, dans le cas d'accords avec les pays moins développés, certains accords prévoient une approche asymétrique, c'est-à-dire des concessions unilatérales. Un exemple de ce type d'approche étant le premier protocole signé avec 15 pays de la région des Caraïbes, qui prévoit un engagement à la promotion des échanges culturels, y compris dans le domaine audiovisuel, en prenant en compte les déséquilibres existant entre les deux parties dans ce domaine.

En suivant le même principe visant à assurer l'essor d'échanges équilibrés, les accords envisagés avec des pays dont l'industrie audiovisuelle est développée, comme la Corée ou l'Inde, sont basés sur une logique tout à fait différente, c'est-à-dire une logique de réciprocité dans la relation entre l'Union européenne et ses partenaires. Les concessions garanties doivent

être compensées par des concessions équivalentes. C'est un point clé dans la négociation de ces protocoles.

D'autre part, ces protocoles s'insèrent dans l'application de la nouvelle directive Services de Médias Audiovisuels. Cette directive prévoit la possibilité d'un accès au marché, en prévoyant des proportions majoritaires d'œuvres européennes, et a adapté la définition de l'œuvre européenne pour y inclure la catégorie d'œuvres coproduites dans le cadre d'accords de coopération relatifs au secteur audiovisuel conclus entre la Communauté européenne et des pays tiers, et aux conditions définies dans ces accords.

Cet aménagement s'inscrit dans la perspective de promotion de la diversité culturelle, y compris la promotion d'échanges avec des expressions culturelles émanant d'autres régions. Cette approche répond à une logique dynamique et incitative qui doit permettre à la Communauté de choisir les partenaires auxquels elle accorde un traitement préférentiel et les conditions dans lesquelles ce traitement peut être octroyé.

Pour conclure, je souhaite souligner deux points importants. D'une part, le choix des partenaires pour la coopération audiovisuelle doit répondre aux intérêts de l'industrie européenne et être conditionné par le fait que les partenaires partagent une vision commune en matière de diversité culturelle. Les conditions d'octroi des avantages prévus par les accords doivent refléter des paramètres de différenciation et tenir compte notamment du niveau de développement de l'industrie audiovisuelle dans les pays concernés. D'autre part, la consultation des Etats membres et des professionnels est un élément clé pour déterminer la position de l'Union européenne. Nous sommes en train de procéder à ces consultations, et c'est sur la base de ces consultations et de l'expertise des professionnels qu'il sera possible de s'assurer que le cadre développé correspond aux intérêts européens et permet d'aboutir à un résultat cohérent avec notre double objectif, à savoir le développement de la compétitivité économique de l'industrie audiovisuelle européenne et la promotion de la diversité culturelle.

Jacques Toubon

Je vais maintenant passer la parole à Pascal Rogard, dont la vision est peut-être un peu plus nuancée, ne serait-ce que parce que les professionnels ont manifesté quelque inquiétude devant ces projets d'accords.

Pascal Rogard, Directeur général de la SACD

En écoutant M. de Cockborne, j'avais l'impression d'être dans un monde idyllique, merveilleux, sur un nuage qui suit l'adoption de la Convention sur la diversité culturelle.

Nous sommes dans une période où il faut être encore plus vigilant qu'auparavant. La France, le Canada, l'Union européenne ont réussi à entraîner une majorité d'Etats dans la signature de cette convention pour la promotion de la diversité culturelle. C'est un des grands succès diplomatiques de l'Europe. Et le président de la Commission européenne, M. Barroso le rappelle souvent. Mais cela ne doit pas nous inciter à croire que tout est réglé et qu'il n'y aura pas des tentatives pour essayer de revenir sur le principe selon lequel la culture, l'audiovisuel, ne sont pas des marchandises comme les autres, ou comme l'avait dit Jacques Chirac, ne sont pas des marchandises du tout.

Comme l'OMC patine et que nous ne voyons pas se dessiner la possibilité rapide d'un accord au sein de l'Organisation Mondiale du Commerce, il y a une sorte de course entre les grands pays pour signer des accords de libéralisation bilatéraux. Or, on a souvent dénoncé l'OMC, et après une période de grande opacité, les forums sont plutôt aujourd'hui sous l'œil des médias,

des professionnels, de toutes les organisations, dans le domaine de la culture, de l'environnement ou autre. Alors que les accords bilatéraux se prêtent à toutes sortes de jeux compliqués dans lesquels la culture n'est pas la priorité.

Pourquoi ne sommes-nous pas dans un monde parfait ? D'abord, je ne comprends pas pourquoi on parle d'accords culturels comme des annexes à des accords commerciaux, et pourquoi ce sont les négociateurs commerciaux – en qui nous avons toute confiance par ailleurs – qui négocieraient nos accords culturels. Et pourquoi on ne parlerait que d'accords culturels lorsqu'il y a négociation commerciale. Nous sommes capables de parler de culture sans parler des négociations de libéralisation commerciale, si on ne veut parler que de culture. En réalité, nous avons l'impression que s'il y a négociation commerciale, et à côté une sorte d'annexe culturelle, c'est parce que, à nouveau, on veut réintroduire la culture comme une monnaie d'échange pour d'autres préoccupations qui ne sont pas culturelles. Si demain, vous nous annonciez que les accords culturels sont négociés par les personnes en qui nous avons encore plus confiance que dans les négociateurs commerciaux, c'est-à-dire la DG Culture ou même la DG Média, nous serions dans une vraie négociation culturelle indépendante de la négociation commerciale.

Je ne cherche pas à vous embrouiller, mais je suis quand même inquiet de voir que nos négociations culturelles, qui sont dans l'application de la Convention Unesco, constituent en quelque sorte des annexes d'accords commerciaux. C'est une très mauvaise chose. On peut parler de culture, avoir des instruments et des outils pour développer les échanges culturels entre les pays, la promotion des œuvres d'autres pays, sans forcément parler de la libéralisation des services, des assurances, de problèmes agricoles. J'ai la désagréable impression que sous le couvert de la Convention sur la diversité culturelle, on a repris les pas anciens de ce que, avec Jacques, nous avons essayé d'éviter lorsque, en 1993, les Américains nous pressaient de faire des offres dans le domaine de l'audiovisuel. Il faut donc être extrêmement vigilant.

Et il serait bien que la Commission annonce, si elle veut rassurer tout le monde, que, d'une part, les négociateurs ne sont pas les négociateurs commerciaux, mais des gens dont l'objectif est d'abord de défendre les médias et la culture, et que, d'autre part, il y a une déconnexion entre ce type d'accord et la négociation purement commerciale. La Commission devrait essayer de nous rassurer en nous disant qu'elle a une ambitieuse politique de développement des échanges culturels, mais qu'elle ne discutera dans le cadre de ces négociations que des questions culturelles. C'est un élément fondamental.

Ma seconde inquiétude est plus récente. On m'a dit que des négociations avaient lieu avec un grand pays européen, l'Ukraine, avec lequel la Commission semblait revenir sur sa doctrine de non engagement de libéralisation dans le domaine des services audiovisuels. M. de Cockborne va immédiatement nous rassurer et nous dire que c'est faux, mais j'ai quand même des souvenirs cuisants d'un autre pays de l'Est, l'Arménie. Il y a un compromis arménien, que l'on nous sort souvent, dans le domaine de la négociation commerciale internationale. J'espère que vous n'êtes pas en train de préparer un compromis ukrainien, et de commencer à détricoter l'ensemble de ce que nous avons construit, c'est-à-dire la possibilité pour chaque pays de mener sa politique culturelle et audiovisuelle sans être soumis aux principes de libéralisation des accords commerciaux internationaux.

L'idée selon laquelle l'Europe négocie des accords de coopération culturelle est en soi une très bonne idée, et je crois que nous ne pouvons être que favorable à ces négociations, mais il est impératif de les déconnecter des négociations commerciales. Si elles ne le sont pas, il se

passera la même chose qu'à la grande époque de la négociation du GATS, où un commissaire bien connu de certains membres de la Commission ici présents se servait de nous comme d'une monnaie d'échange pour obtenir la libéralisation dans les secteurs des assurances, des services financiers. L'audiovisuel était considéré comme un moyen d'obtenir des avantages dans des secteurs considérés comme davantage prioritaires par l'Europe.

La Commission européenne a joué un rôle moteur dans le domaine de la diversité culturelle et il faut reconnaître que c'est sous la présidence anglaise que l'Europe a ratifié la Convention sur la diversité culturelle. On nous l'aurait annoncé à Jacques et à moi il y a quinze ans, nous ne l'aurions jamais cru. L'Europe a donc fait preuve d'une grande maturité et d'une grande solidarité dans cette négociation sur la diversité culturelle. Je dirais que la DG Culture et la DG Commerce ont su fonctionner de façon très solidaire et se sont très bien articulées sur ce dossier, mais il ne faudrait pas que la DG Commerce retourne à ses anciens penchants.

Il faut donc continuer à être extrêmement vigilant, et il faudrait que la Commission dise clairement qu'elle a la capacité d'engager des processus de négociation d'accords culturels totalement déconnectés des accords commerciaux internationaux. Je serais ainsi pleinement rassuré, ce qui ne m'empêchera pas de continuer à être vigilant.

Jacques Toubon

Le Maroc est un exemple de cette course entre ceux qui défendent la thèse du libre-échange universel, tous secteurs, et ceux qui défendent la thèse de la diversité culturelle. Au Maroc, ce sont malheureusement les premiers qui ont signé avant. Je pense que son expérience et sa position sont particulièrement cruciales.

Nabil Ayouch, Réalisateur marocain

Je vais vous parler de l'expérience et du cas marocain, et de l'expérience personnelle que j'ai vécue à travers cette coalition pour la diversité culturelle. Je vais également vous parler des programmes que nous avons mis en place dans le domaine de la culture avec l'Union européenne. Tout ce qui a été dit jusqu'à présent est extrêmement intéressant, notamment sur les protocoles. Reste à savoir la façon dont tout cela va s'appliquer. Et à ce titre, les interrogations de Pascal trouvent une résonance très forte. Ce qui prédomine finalement, c'est la question de savoir ce que nous avons à nous offrir, à échanger, à partager entre nos différentes régions du monde. A ce titre, l'image est un formidable véhicule, sauf que ce véhicule coûte cher, qu'il faut l'alimenter, qu'il y a différentes manières d'amener dans nos régions cette essence qui se fait de plus en plus rare aujourd'hui, et de bâtir les passerelles qui nous intéressent tous.

Je me suis installé au Maroc il y a neuf ans, après une trentaine d'années passées en France, pour participer à l'édification d'une grande maison, qui est la maison Culture au sens large du terme, et la maison Cinéma audiovisuel dans ce pays qu'est le Maroc. Après avoir observé l'exemple de la France, qui est un marché extrêmement structuré, balisé, référencé, qui a mis en place des systèmes qui, pour certains, fonctionnent très bien, il a été passionnant pendant neuf ans de voir tous les mécanismes pouvant être mis en place au Maroc aussi bien avec les leviers locaux qu'avec l'aide de l'Union européenne.

Il existe plusieurs plates-formes de collaboration. D'une part, Meda Films Développement que j'ai fondé il y a deux ans et demi environ avec des partenaires, comme le CNC, Nomadis Images. Et avant cela, une série d'initiatives locales que nous avons montées aussi bien dans le domaine de l'éducation à l'image, de la formation, à travers les concours de scénarios, les partenariats avec des fondations. Et une problématique qui nous a toujours hanté et qui

continue de nous hanter, la possibilité de bâtir notre propre identité à travers l'image, à travers l'industrie cinématographique locale, qui parle à nos populations et lui permette de se réconcilier avec leur image.

Un des grands enjeux pour nous aujourd'hui est d'arriver à faire en sorte que ce qui représente une forme de quasi-monopole au niveau de l'image, à travers le prisme des Américains, des Indiens, des Egyptiens, puisse trouver un écho dans la culture locale, dans son ancrage, à travers des opérateurs locaux. Pour ce faire, il faut poser des bases de structures, qui n'existent pas forcément aujourd'hui. C'est là que l'Union européenne a un rôle à jouer.

En 2003, l'accord de libre-échange est intervenu. Les Américains, n'arrivant plus à faire ce qu'ils voulaient dans le cadre de l'OMC, ont décidé de prendre une série de « petits pays » en tête à tête. Ce qui a donné lieu à une série d'accords bilatéraux de libre-échange dans lesquels la doctrine régnante consistait à dire que la culture pouvait faire l'objet d'échanges, de négociations, de discussions, de la même manière que n'importe quel bien ou service. Or, il est évident que ce n'est pas le cas, quand on voit à quel point la culture est un liant social, quand on voit quel est son impact sur des populations pour beaucoup analphabètes. La culture ne peut pas être négociée au même titre que d'autres biens et services. La culture doit être échangée. Nous ne sommes pas dans une vision protectionniste, mais dans une vision de s'ouvrir et d'échanger avec l'autre, mais pas dans n'importe quelles conditions et pas dans n'importe quel cadre.

Nous avons donc créé cette coalition qui, même si elle est arrivée un peu tard, a servi à maintenir certains espaces dans ce soutien des autorités locales à la culture, et surtout de développer l'idée de la diversité culturelle. Au Maroc, il y a six ou sept ans, personne ne parlait de la diversité culturelle ou en parlait en souriant. Aujourd'hui, tout le monde parle de la diversité culturelle dans la région, avec la fierté d'avoir réussi à la maintenir. Et cette diversité culturelle ne s'impose pas, elle ne se décrète pas, mais j'ai parfois l'impression que l'Union européenne, en tout cas dans son application, a une vision un peu conceptuelle de la diversité culturelle. Quand on dit qu'on est pour la diversité culturelle, qu'on a acquis ce droit à la diversité culturelle, parfois de haute lutte, non seulement on n'a pas envie de revenir en arrière, mais on veut en trouver des échos dans son application quotidienne. A ce titre, l'Union européenne doit jouer un rôle de facilitateur, de parapluie, de support sur lequel s'appuyer pour développer des politiques culturelles avec les autorités locales.

Au Maroc, nous sommes un peu privilégiés car nous avons un fonds d'aide pour le cinéma extrêmement bien doté, des télévisions qui s'investissent également dans l'audiovisuel de manière assez forte. Nous sommes un exemple un peu à part dans la région, mais cela prouve que c'est possible.

Dans le cadre du programme Euromed II Audiovisuel, lancé il y a deux ans et demi, nous avons vu des choses fabuleuses se mettre en place. Meda Films Développement, vieux rêve que j'avais depuis des années, a trouvé une forme de concrétisation dans cet espace que jamais je n'aurais pu imaginer. Voir autour d'une même table des Palestiniens, des Israéliens, des Marocains, des Algériens, échanger, discuter, dialoguer, collaborer, travailler ensemble aux scénarios des uns et des autres, est un rêve.

D'un point de vue professionnel, il est encore trop tôt pour tirer un bilan, mais nul doute que cela a ensemencé des graines qui vont continuer à pousser. D'un point de vue humain, ce *networking*, cette transversalité entre pays d'une région Sud/Sud est absolument fondamentale. Apprendre à dialoguer, à se parler, entre nous pour devenir des interlocuteurs fiables, valables, et surtout agir dans une relation de partenariat avec l'Union européenne, et non plus dans une relation d'assistanat.

Ce qui est intéressant, c'est de poser les jalons d'une politique structurante, qui permet ensuite à des pays de s'autonomiser, de s'émanciper, et de devenir des interlocuteurs forts. Mais j'ai quelque doute aujourd'hui, car nous ne savons pas quelle place va être faite à la culture, par exemple, au sein de l'Union pour la Méditerranée. Nous aimerions avoir quelques réponses. On entend parler également de Média Mundus. Cette vision globalisante à travers un tel programme est très bien, mais des différenciations doivent être faites. Dans des pays aussi structurés que les pays européens en termes de politique culturelle, il existe un fort déséquilibre vis-à-vis de nos pays dans l'applicabilité de ce Média Mundus. Il peut être une forme de holding, mais qui doit avoir des bras armés en capacité d'agir de manière régionale. Le programme Euromed Audiovisuel en est un. Le problème étant qu'il s'achève à la fin de l'année et que si nous refaisons les mêmes erreurs qu'Euromed Audiovisuel I, nous risquons de nous retrouver avec un blanc de deux ans.

Comme aime à nous le rappeler l'Union européenne dans les discussions, c'est l'argent du contribuable européen, et nous devons donc le gérer en bon père de famille. Nous faisons ce que nous pouvons à notre niveau, mais c'est ensuite à l'Union européenne d'asseoir une visibilité sur le long terme à ce type de programme pour qu'il ne se reproduise pas ce qui s'est passé entre Euromed Audiovisuel I et Euromed Audiovisuel II, c'est-à-dire une période de no man's land pendant deux ans, où l'on a l'impression qu'il faut repartir de zéro. Il est essentiel que la politique culturelle de l'Union européenne dans ces pays du Sud trouve une résonance s'inscrivant sur le long terme. Le meilleur soutien que l'Europe peut apporter au Sud, c'est de l'aider à s'engager équitablement dans un partenariat où nous allons valoriser nos forces, nos talents, pour être capables ensuite d'apporter nous-mêmes des financements, car nos marchés vont rapporter des recettes. Tant que l'on n'est pas capable de mettre en place des marchés qui permettent la remontée de recettes, le rapport reste déséquilibré dans le tour de table avec les Européens. Et Dieu sait que ces talents qui forment nos diversités sont une force phénoménale. Donc, essayons de revoir cette relation, de ne pas rester dans une dimension de soutien de demandeur, mais de s'engager sur une forme de partenariat sur le long terme.

Jacques Toubon

Bruno Bettati, quelle est votre expérience, celle du Chili et celle de l'Amérique latine par rapport à tous ces enjeux, et que souhaitez-vous de votre côté ?

Bruno Bettati, Réalisateur chilien

J'ai été invité à la première réunion des organisations culturelles en 2001 à Montréal, et lors de cette réunion, c'est la première fois que des acteurs travaillant dans le cinéma, l'édition, la musique, les arts de la scène, se rencontraient et avaient le sentiment qu'il fallait mettre sur pied un outil international pour contrebalancer l'agressivité des Etats-Unis à travers leur politique d'accords bilatéraux. Cette politique est apparue après le Cycle d'Uruguay en 1993, lorsque l'OMC a senti que l'audiovisuel devait être négocié. C'est la France qui a dit qu'on ne pouvait pas réduire l'audiovisuel à un secteur économique. Les négociations n'ont donc pas abouti, et les services audiovisuels restent toujours une question en suspens. Cela ne veut pas dire pour autant que ce n'est pas considéré comme un service ou comme un secteur de l'économie à part entière.

Lors cette conférence à Montréal, les attentats du 11 septembre ont eu lieu. Il nous a fallu beaucoup de temps pour rentrer chez nous, ce qui nous a laissé du temps pour réfléchir à ce qui s'était passé. Nous avons immédiatement eu le sentiment que la culture avait beaucoup de choses à dire sur la destruction des tours du World Trade Center qui montrait l'incapacité de

l'Occident et de l'Orient à communiquer. Nous nous sommes alors dit que la culture avait certainement un rôle à jouer. Dès lors, j'ai pensé que les organisations pour les artistes et les producteurs devaient avoir une approche pragmatique, faire du lobbying, négocier. C'était totalement nouveau à l'époque pour nous, mais nous avions le sentiment qu'il fallait absolument nous organiser, et rapidement.

En 2002, le Chili a dû faire face à un enjeu étrange. A l'époque, le Chili se portait bien économiquement et l'Union européenne et les Etats-Unis ont proposé simultanément un accord de commerce bilatéral avec le Chili. Nous avons donc négocié ces deux accords simultanément et ils ont tous deux fait des offres qu'ils n'avaient jamais faites auparavant. Je dois dire que la position de l'Union européenne était beaucoup plus respectueuse des négociations de 1993, et l'audiovisuel a donc immédiatement été sorti des négociations.

L'Union européenne avait déjà signé le protocole à l'époque. Ce projet comportait deux éléments importants. D'une part, même si la diversité culturelle faisait déjà l'objet de négociation, une des conditions de l'Union européenne était que les Droits de l'Homme ne devaient absolument pas être violés. Et que si le Chili violait à nouveau les droits de l'homme, ces négociations ne pourraient aboutir. En matière d'audiovisuel, depuis 2002 jusqu'en 2008, il ne s'est rien produit de nouveau, même si nous avons signé cet accord.

Je suis d'accord avec Pascal, je crois qu'il faut avoir quelques craintes en ce qui concerne ces protocoles. Je ne suis pas sûr qu'ils apportent grand-chose de nouveau. Ils sont de plus très lents, et on compte beaucoup sur la bonne volonté des acteurs qui négocient, car sans eux rien ne peut se faire. Il faut également voir que cette notion de la réciprocité n'était pas très présente à l'époque. Cette négociation a donc eu lieu en 2002, et donc avant la nouvelle directive de décembre 2007 sur les Services de Médias et Audiovisuel, qui remplace la directive Télévisions sans Frontières. A l'époque, on ne mesurait pas l'importance de ce nouvel outil. On se préoccupait davantage du cinéma et de la télévision, on ne parlait pas de téléchargement, d'Internet ou de VOD.

Durant la négociation, les Américains ne voulaient pas que l'audiovisuel soit discuté et l'ont scindé en plusieurs chapitres, à savoir les services, la propriété intellectuelle et le commerce électronique. L'audiovisuel s'intéresse à ces trois champs, mais le e-commerce est un nouveau domaine car il est lié à l'échange de biens et de services qui n'ont pas de support physique. A l'époque, nous n'en avions pas conscience et nous nous sommes concentrés sur le lobbying dans le domaine des services uniquement.

Ce secteur s'était déjà organisé sous forme de coalition pour suivre la Convention de Montréal et ils avaient réussi à négocier une réserve spéciale, qui est une exception. A partir de cette négociation, nous avons réussi à conserver notre quota de programmes télévisuels chiliens pour la télévision. Nous essayons de réutiliser cet instrument pour notre industrie aujourd'hui. Les Américains ont accepté les accords, et ce sont eux qui ont négocié le commerce électronique et les médias sans que nous le sachions.

A cette époque, j'étais très jeune, je n'avais pas beaucoup produit, les producteurs chiliens étaient peu nombreux, et notre stratégie était basée sur les volumes. Nous nous sommes concentrés sur l'augmentation du fond au Chili, nous avons participé à des festivals et nous avons essayé de commercialiser nos produits sur les marchés européens notamment. Le Chili a présenté beaucoup de films, nous sommes passés de 15 à 50 films, nous sommes présents dans beaucoup plus de festivals. Malheureusement, il a fallu parler d'export et de croissance, car l'audiovisuel dans notre pays fait partie d'un secteur de l'économie et nous avons dû prendre ce point de départ. A chaque fois que nous étions invités dans des festivals, les négociateurs du commerce international étaient absents, alors qu'ils auraient dû être les premiers présents.

Il a nous a également fallu comprendre les aspects techniques, comment négocier des accords commerciaux. Comme nous avons un accord de libre-échange et de bonnes relations avec le Canada, nous avons essayé tout d'abord d'utiliser les accords de coopération commerciaux et de développer une collaboration avec le Canada. Il nous fallait d'abord un premier scénario pour tester et voir comment mieux bénéficier des protocoles d'accord avec l'Europe et le Canada.

Cela n'a pas très fonctionné car cet accord de coopération et de collaboration dans l'audiovisuel n'octroyait pas suffisamment de financements. C'est un document technique très complexe, et qui n'explique pas comment est financé le projet. Il s'agissait d'une proposition conjointe aux deux gouvernements pour obtenir la nationalité des œuvres. Généralement, il faut que le film soit terminé pour pouvoir prouver qu'il s'agit d'une œuvre binationale. Or, une fois le film terminé, vous n'avez plus besoin d'argent. Cette démarche était donc relativement inutile. Nous nous sommes orientés vers l'Union européenne assez naturellement car elle nous offrait non seulement des accords de coproduction, mais également une participation dans des festivals avec des fonds dédiés. Des fonds comme Ibermedia, Vision Sud-est, nous ont offert ces financements que d'autres ne pouvaient pas nous offrir. Ces festivals nous offraient une fenêtre pour présenter nos films, à Cannes, à Toulouse, Nantes, Amiens, Locarno, Berlin, San Sebastian.

Si nous avons augmenté les volumes de coproduction, si nous pouvons présenter nos films dans l'Union européenne, c'est grâce à ces fonds, grâce à ces festivals, plutôt que grâce à des accords ou des protocoles de coopération. De plus, ces fonds et ces festivals se concentrent principalement sur le premier ou deuxième long métrage, il s'agissait plutôt de jeunes metteurs en scène, les anciens étant laissés de côté. De plus, cette jeune génération parlait davantage de langues.

Nous avons proposé au gouvernement chilien d'utiliser les accords de coopération existants pour faire la différence entre le Chili et des pays bénéficiant d'accords de coopération. Le changement a eu lieu l'année dernière, et aujourd'hui nos fonds financent davantage les films basés sur un accord de coopération. C'est-à-dire que si un accord entre le Chili et la France existe déjà, par exemple, et si on présente ce document qui prouve que nous aurons une coopération efficace, le fonds chilien va plus financer nos films. Cette politique n'a été mise en place qu'il y a deux ans, mais elle fonctionne bien en termes de coproduction avec l'Europe. Nous avons réussi à trouver des agents et des distributeurs sur le territoire européen. Je pense qu'il faut se concentrer sur la codistribution. Nous avons mené une étude pilote entre le Brésil et l'Argentine sur les mini-traités, les deux gouvernements ayant investi pour mieux distribuer les films brésiliens en Argentine et vice-versa. Malheureusement, cette opération n'a pas été renouvelée, mais je suis sûr qu'il faut la poursuivre, saisir l'opportunité offerte par la nouvelle directive.

Si on veut favoriser la diversité culturelle, il ne faut pas que la sortie des films chiliens en salle soit uniquement concentrée sur l'Europe, il faut aussi penser à la télévision, à la VOD ou à Internet. Les festivals représentent une bataille formidable, qui n'est pas terminée. Nous développons notre propre festival pour contribuer à ce concept de réciprocité dont il est question aujourd'hui. Nous n'avons pas encore suffisamment de maturité pour envisager les nouveaux médias.

Il faut voir comment faire fonctionner cette convention qui a nécessité beaucoup de lobbying. Ce sont les Français qui ont proposé cette convention à l'Unesco au début. L'Unesco représente le monde et ses cultures, et c'est donc la meilleure institution pour la Convention.

Elle a déjà été signée par 83 pays. Elle prévoit la mise en place d'un comité intergouvernemental. Plusieurs points de la Convention sont tout à fait intéressants. Je peux mentionner l'article 15, stipulant que la Convention n'entre pas en conflit avec d'autres accords de commerce internationaux qui eux-mêmes ne vont pas à l'encontre de la convention. Il faut voir comment l'Unesco va pouvoir négocier avec l'OMC. Le second aspect, fort utile pour nous, de la convention est l'application de mesures d'urgence en cas de risque sur la diversité culturelle. Un documentariste chilien a vu ses œuvres confisquées du fait d'une affaire devant les tribunaux pour laquelle ses documents pourraient être utilisés, ce qui va à l'encontre de la liberté d'expression. On ne peut utiliser un documentaire comme preuve pour arrêter quelqu'un. Nous voulons faire une proposition au comité concernant les droits de l'homme et une proposition à l'Unesco pour voir si la Convention pourrait prendre en compte ce cas-là.

Jacques Toubon

Je propose à Jean-Eric de Cockborne de répondre aux questions posées par Pascal et aux propositions qui ont été faites par les cinéastes.

Jean-Eric de Cockborne

Pascal a tout à fait raison de dire qu'il faut être vigilant. Il faut toujours être vigilant dans le cadre des négociations internationales, surtout dans le domaine de l'audiovisuel. Pourquoi cette formule des protocoles attachés à des accords d'intégration économique ? Principalement pour une raison technique. En effet, l'accord GATS permet une exception en faveur des accords d'intégration économique et régionale qui permet d'appliquer des dispositions à certains partenaires sans qu'elles s'étendent automatiquement à tous les membres de l'OMC. L'OMC est basé sur le principe de la nation la plus favorisée. L'Union européenne a pris des exemptions à la clause de la nation la plus favorisée dans le domaine de l'audiovisuel. Mais un point d'interrogation demeure sur la pérennité de ces exemptions. Les Etats-Unis relèvent de temps en temps la question de savoir si ces exemptions sont pérennes ou non. Nous considérons qu'elles le sont. D'autre part, certains de nos partenaires n'ont pas ces clauses et ces exemptions à la clause NPF et ne pourraient donc pas faire ces accords de coopération culturelle.

Dans les équipes de négociation, il est toutefois impératif que les représentants du secteur soient intégrés. Nous avons des représentants à la Commission de la DG Commerce, par exemple, mais il y a évidemment des représentations de la DG Culture, et c'est également le cas dans les Etats membres. L'important étant que les protocoles de coopération culturelle n'incluent aucune clause de libéralisation. Nous avons un accord de libre-échange avec des clauses de libéralisation, d'une part, et protocole tout à fait déconnecté qui concerne la coopération culturelle, d'autre part. Cela montre que les discussions au Comité 133, qui est un comité commerce, sont suivies avec attention par les représentants de la culture.

Un mot sur le cas de l'Ukraine. A ma connaissance, il n'est pas question de revenir sur la libéralisation du secteur de l'audiovisuel. Lors de la session à l'OMC, l'Union européenne a été particulièrement vigilante, comme elle l'est d'ailleurs dans le cas de toutes les adhésions à l'OMC, pour essayer de convaincre les nouveaux Etats membres de se baser sur le modèle européen qui combine pas d'engagement dans le domaine audiovisuel et des exemptions à la clause NPF. C'est ce qu'a fait l'Ukraine, qui n'a pas pris d'engagement dans le domaine audiovisuel et a des exemptions à la cause NPF.

Pour rebondir sur les propos de Nabil Ayouch, il est en effet essentiel que les relations avec l'Union européenne soient basées sur un partenariat et non pas de l'assistanat. C'est aussi la

raison pour laquelle nous avons cette approche diversifiée pour les protocoles. Nous avons une approche diversifiée en fonction du développement de l'industrie audiovisuelle.

Une réaction aux propos de Bruno Bettati sur le rôle des fonds et des festivals. Il n'y a pas une solution unique, il faut un faisceau d'outils. Les accords de coopération viennent en addition aux autres instruments qui doivent être maintenus. Il est important d'insister sur la complémentarité entre actions au niveau national, bilatérales, et actions au niveau européen, entre actions de financement et actions de coopération. Comme l'atteste son témoignage sur les négociations avec les Etats-Unis, il est essentiel de garder à l'esprit l'importance des nouveaux services. La théorie de la « *long tail* » (longue traîne) montre les potentialités qu'offrent les nouveaux modes de distribution digitale. C'est une opportunité pour les cinémas émergents et pour la diversité culturelle.

Débat avec la salle

De la salle

Je suis chargé de la programmation du festival de Toulouse. Première remarque, les délégués culturels de la France en Amérique latine sont en train de disparaître. Or, ces délégués culturels sont des interlocuteurs très importants pour nous, les organisateurs de festivals, dans le cadre d'une relation qui n'a rien de commerciale. C'est grâce à ces gens, que l'on arrive à être bien en lien avec l'Argentine notamment. Deuxième remarque, concernant la coopération Sud-Sud, dans le cadre des fonds, pourquoi les succursales principales doivent être en Europe si les sociétés sont dans le Sud ? Cela serait plus simple si les succursales étaient là-bas. Cela créerait un autre équilibre. **(Passage très difficilement compréhensible sur fichier n°6 de 19 à 21:30).**

Jacques Toubon

Sur votre deuxième remarque, je donne le point de vue de la grande majorité des parlementaires européens. Vous ne leur ferez jamais voter des crédits, si faibles soient-ils, qui à travers l'argent prélevé sur les contribuables européens vont servir à faire des programmes entre des pays ou des organisations qui n'ont rien à voir avec l'Europe.

Concernant votre première remarque, je suis tout à fait sensible à cette question, mais elle doit être étendue à celle de savoir ce que va devenir, dans la politique de révision générale des politiques publiques, de rationalisation budgétaire, de restructuration de l'appareil de l'Etat, l'organisation de la Direction Générale de la Coopération et des Relations culturelles, et d'autres services, y compris d'ailleurs à l'intérieur d'organismes comme le CNC, qui va changer de statut. Votre question sur les délégués audiovisuels est très bien posée, et nous y devons réfléchir. Quand je dis « nous », il s'agit des professionnels avec l'administration.

Nabil Ayouch

Je souhaite donner mon point de vue de réalisateur et d'acteur de l'industrie culturelle du Sud. Ce n'est pas du tout à l'Union européenne de mettre en place des leviers qui vont nous permettre de dialoguer d'un pays du Sud à un autre. C'est à nous de prendre nos destins entre nos mains. Nous sommes capables de le faire, et ce n'est pas Nour Eddine Saïl, ici présent, qui va me contredire. Il l'a fait à travers 2M en coproduisant une série de films du monde arabe, avec le Centre Cinématographique. Quand on a la volonté politique et des hommes ayant cette envie et ce désir de cinéma, on peut mettre en place des politiques de dialogue et de coproduction Sud-Sud. L'Union européenne doit servir de cadre, de facilitateur sur lequel

s'appuyer et intervenir dans des domaines comme celui de la formation à l'image, le domaine lié à la distribution et à l'exploitation des films, car il est très important que les films continuent à circuler du nord vers le sud et du sud vers le nord.

Pascal Rogard*

Je voudrais revenir sur ce qu'a dit Nabil Ayouch sur le rôle de la culture dans l'Europe. Si on reprend les propos de Jean Monnet qui avait dit : « Si c'était à refaire, je commencerais par la culture », l'Europe a mis longtemps à y venir, mais aujourd'hui les problèmes sont tout de même posés, et d'importants efforts ont été faits. On demande à l'Europe de rassurer. Nabil a tout à fait raison de dire que des actions sont menées dans le cadre de la construction européenne, comme l'UPM (Union pour la Méditerranée), par exemple, mais nous aimerions être rassurés sur le rôle de la culture. Faut-il encore attendre que ce soit avancé pour dire que l'on aurait dû commencer par là ?

Jacques Toubon

Quoi qu'ait dit Jean Monnet – et en plus il ne l'a pas dit –, je crois que la question, c'est la situation européenne d'aujourd'hui, et il faut en être bien conscient, notamment dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Nous avons de plus en plus un cadre réglementaire, industriel, économique, du droit des consommateurs etc., ce que l'on appelle services universels, et dans ce cadre, les politiques culturelles sont nationales. L'essentiel repose encore sur les Etats membres, et notamment sur la France, dans ce domaine qui est plutôt exemplaire, mais nous avons des encadrements qui nous tirent parfois d'un autre côté. D'autre part, nous devons essayer d'introduire un certain nombre de principes fondamentaux des politiques culturelles dans d'autres politiques afin d'obtenir l'effet que nous recherchons. Sur les questions de la propriété intellectuelle dans la construction de la création, de la production, de l'industrie culturelle, par exemple, la proposition du marché intérieur peut être simplement de dire que le droit de propriété intellectuelle est un obstacle aux échanges, une complication, un coût. C'est la raison pour laquelle c'est difficile à Bruxelles qui, sur ces questions, compte six ou sept services compétents.

José Corrêa

La Commission doit être extrêmement attentive à l'Ukraine. Ce pays était une province de la Russie. Elle est aujourd'hui en conflit culturel avec Moscou. De plus, à une certaine époque je rappelle que nous avons obtenu une position de l'Etat ukrainien pour enlever l'audiovisuel, le cinéma et la culture à l'intérieur du GATS. L'Ukraine mérite que nous la soutenions fortement car c'est un pont avancé de la culture européenne.

Jacques Toubon

A travers l'expérience des uns et des autres, nous avons vu quel est le potentiel de cette politique de coopération dans le domaine de l'audiovisuel, ainsi que les difficultés, voire les risques. L'essentiel étant qu'un travail en commun soit fait en permanence entre les représentants de l'administration au plan national comme européen et les professionnels. L'article 133 doit toujours être mis en œuvre avec la plus grande vigilance de la part des professionnels. C'est un article vivant, qu'il faut utiliser avec attention. Je reste optimiste car si la force de la culture, des industries culturelle et de la création artistique, ne se compte pas en divisions, comme le disait Staline, elle est cependant un important moteur dans le monde. On s'en rend compte chaque jour, y compris sur les plates-formes, les réseaux numériques. On négocie, on échange, ce que l'on a créé, ce qu'on a fabriqué. Si on s'abonne au téléphone, c'est pour avoir des communications téléphoniques ; si on s'abonne sur Internet, c'est pour

avoir ce que la Commission appelle des contenus, et que j'aimerais que nous appelions des œuvres, qui ont été réalisées par des artistes, des interprètes, des créateurs.

Le dernier mot viendra toujours de ce qu'il y a dans les tuyaux et pas autour. Ce qui implique un combat constant, car ceux qui ont les tuyaux et ceux qui sont au bout des tuyaux sont plus riches et plus nombreux que ceux qui mettent ce qu'il y a dans les tuyaux. Ce ne doit pas être un combat du fort contre le faible, un combat de la grande armée contre la petite armée, mais un combat des idées, et à ce moment-là chacun sait que les idées sont plus fortes que tout.

Session 4 – Exposer les cinématographies : les enjeux de la distribution et de l'exploitation

Roland Husson

Notre dernière table ronde va porter sur un sujet qui a été évoqué tout au long de la journée, à savoir que produire des films, c'est bien, mais quand ces films sont vus, c'est encore mieux. Pour animer cette table ronde, nous avons l'honneur d'accueillir Nour Eddine Saïl, directeur général du CNC marocain. Il est aussi un professionnel du cinéma, puisqu'il a été critique, scénariste, producteur, avant de faire une carrière à la télévision où il a été directeur général de Canal Horizon et de la chaîne de télévision marocaine 2M. Il est depuis 2003 le directeur général du Centre du Cinéma Marocain.

Nour Eddine Saïl, Directeur CCM

J'ai écouté ce qui a été dit dans l'atelier précédent. J'étais venu galvanisé, pensant enfin avoir quelques réponses à mes interrogations. Mais j'ai l'impression que le monde n'avance pas, que depuis quinze ans nous nous posons les mêmes questions. Alors, au lieu d'avoir des grandes réflexions sur la distribution, je vais demander à Claude Eric Poiroux de vous décrire le processus qui nous amène à travailler ensemble, et de voir jusqu'à quel point ce processus de distribution peut aujourd'hui constituer un point de départ intéressant pour la problématique qui nous réunit.

J'ai évidemment des choses à dire sur la distribution. Je pense que c'est là où tout se décide, le lieu nodal, où les rapports de force se jouent. Il y a bien entendu un avant, c'est-à-dire la formation, la production, et c'est déjà assez complexe, mais c'est dans le passage à l'acte réel de cette œuvre audiovisuelle ou cinématographique que tout se joue et que les rapports de force, de pouvoir se traduisent dans des faits, et nécessairement dans du commerce, dans des marchés. J'ai été étonné tout à l'heure de voir opposés culture et marché. Ce débat n'a pas de sens, ce sont les deux faces de la même pièce. Une culture qui réussit devient commerce, le commerce implique une façon de faire la culture, et la puissance américaine vient du fait que, très vite, ils ont su lier de façon pragmatique et inventive ces deux faces de la pièce pour n'en faire qu'une, celle que nous subissons quotidiennement partout dans le monde, y compris en France.

La distribution comme point de chute de tout ce que nous pouvons dire sur la créativité, sur la production et autre, je la vivais de façon un peu générale, conceptuelle et romantique, et un jour, j'ai été amené à diriger le secteur du cinéma dans un petit pays, qui est le Maroc, et j'ai alors découvert des choses assez essentielles. Par exemple, j'ai découvert que nous parlions d'un continent, l'Afrique, que nous parlions de films qui doivent sortir ou pas, mais que pour que ces films sortent, il fallait des salles. Lorsqu'on parle des films africains ou arabes, personne ne se pose la question de savoir si des salles existent pour que ces films puissent sortir. Il n'y a pas de salle. Recenser l'ensemble des salles de cinéma aujourd'hui en Afrique est un fantasme. Le Maroc comptait à une époque 250 salles, ce qui fait rire. Aujourd'hui, nous en avons à peine 100. Et c'est sans doute le pays le plus fort aujourd'hui en Afrique. Que dire de la Tunisie, de l'Algérie, de l'Afrique subsaharienne, qui est un continent sinistre. A la limite, nous pouvons rêver ensemble, nous pouvons avoir un film de Haroun, ou deux, ou trois, il est question d'un quatrième, mais cela ne règle rien. Cela règle peut-être le problème d'un auteur connu et réputé, ou en voie de le devenir, en France, mais cela ne règle absolument pas le problème du cinéma au Tchad.

Voilà un cadre dans lequel il y a beaucoup de choses à dire, à écouter, à commenter ensemble. Pour ce faire, nous entendrons donc Claude Eric Poiroux, Directeur général d'Europa Cinémas, à qui le cinéma européen doit énormément. J'ai l'immense plaisir depuis trois ans d'être un peu le co-responsable avec lui d'Euromed Cinéma et c'est un plaisir de dire que nous

distribuons beaucoup de films du sud dans le nord et beaucoup de films du nord chez nous, dans les quelques salles qui restent encore au sud. Car si nous ne les distribuons pas au sud, ce sera fini, le marché ne les prendra pas.

Mahamat Saleh Haroun, cinéaste tchadien qui sait la douleur de faire un film et qui va nous parler de la difficulté d'avoir à les sortir, surtout chez nous. Javier Martin, que j'ai connu à San Sebastian, où nous avons discuté de la meilleure façon d'aider les projets de film à exister, qui vit aujourd'hui en France. Il a beaucoup fait pour le cinéma latino-américain et fait beaucoup aujourd'hui pour le cinéma européen un peu partout dans le monde. Enfin Kim Hong Joon, cinéaste coréen. J'ai un profond respect pour la Corée, car c'est un pays qui a pris le problème à la racine, partant du principe que pour exister il faut produire. C'est ce que je pense depuis toujours. Quand on produit, il faut sortir les films dans les salles, il faut donc construire des salles, mettre des quotas, protéger les cinéastes coréens. Ce n'est pas un hasard si, vingt-cinq ans après, nous avons une cinématographie vivante, créatrice et combattue. Il nous parlera du drame actuel que vit la création cinématographique en Corée, alors que c'est l'une des cinématographies les plus intelligentes depuis une vingtaine d'années.

Claude Eric Poiroux, Directeur général d'Europa cinémas

Nous allons parler des salles de cinéma. Vous disiez tout à l'heure « encore faut-il qu'il en existe ». La question va se poser durant cette table ronde à propos de pays qui manquent de salles de cinéma. Nous allons parler des pays où il y en a et dire un peu quelle est la raison d'être de parler de salles de cinéma lorsqu'il s'agit des grandes questions politiques comme l'exception culturelle. Evoquer les salles de cinéma donne de la force et de la croyance. Bruno Bettati a dit qu'il fallait également penser à la VOD, au DVD, à Internet. Il a raison, mais si aujourd'hui, pour les cinéastes du monde entier, pour tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin au cinéma, il y a bien quelque chose qui signifie le cinéma, c'est la salle. C'est la culture, c'est le symbolique, et je pense que nous avons encore de très longues années devant nous. Mais il faut aussi savoir comment nous devons nous transformer, car il n'est pas évident aujourd'hui d'affronter de multiples écrans qui nous concurrencent.

Sur le plan économique aujourd'hui, nous devons reconnaître qu'on construit des salles de cinéma dans le monde entier. J'espère que dans les prochaines années, les pays où elles font défaut construiront des salles de cinéma. Il y a donc une réalité économique aujourd'hui, des industriels, des indépendants, des gens plus modestes, qui construisent des salles de cinéma, et donc qui investissent et considèrent que c'est bien le lieu où on peut faire quelque chose qui, à la fois, nous permet de gagner de l'argent et de faire ce que nous aimons.

Depuis quelques années, nous avons vécu avec Europa Cinémas un certain nombre d'aventures qui nous ont permis d'arriver, quinze ans après le début du Programme Média de la Commission européenne, à des résultats intéressants à interroger. Notamment le fait que nous ne sommes pas là pour bouleverser les équilibres ou les déséquilibres existants. Il faut être réaliste, nous n'avons peut-être pas les moyens de transformer le rapport avec le cinéma américain. Mais il existe dans toute l'Europe des salles de cinéma qui font des choix qui ne sont pas subordonnés au cinéma américain. Ce sont des choix plus personnels, de programmeurs, qui incluent la diversité. Cette diversité culturelle dont nous parlons, nous la pratiquons, et elle est assez généralement pratiquée.

Notre rôle depuis quinze dans le Programme Média est d'essayer de renforcer ce secteur, d'en faire un réseau, pour que les gens se connaissent, défendent les mêmes convictions. Nous en sommes aujourd'hui à étudier ces résultats. En quinze ans, nous en sommes à 1 700 écrans en Europe, lesquels ont programmé en 2007 63% de séances européennes. Et sur ces 63%, 39% étaient consacrés aux séances européennes non nationales. Je vous rappelle que sur le marché en Europe ce chiffre est de 8 à 9%. Ce qui veut dire qu'un effort est fait aujourd'hui et que cet effort est payant, car ces salles ne sont pas en faillite. Elles sont quelquefois en difficulté,

quelquefois à l'équilibre, quelquefois prospères. Il y a aujourd'hui une capacité à la fois de trouver les films à mettre sur les écrans, et de permettre au public et aux exploitants de s'y retrouver. 800 à 900 films sont produits chaque année en Europe. Nous avons la chance d'avoir une source puissante de production. Cette source est évidemment intéressante à regarder de près et elle est très enviée dans le monde. En revanche, nous avons des problèmes à faire passer les films d'un pays à un autre. C'est un peu notre rôle et c'est ce que nous avons fait depuis quinze ans.

Grâce à l'Union européenne et à Euromed Audiovisuel, nous avons travaillé dans les pays de la Méditerranée. Nous avons travaillé dans les deux programmes Euromed I et Euromed II. Nous avons pratiqué la réciprocité, c'est-à-dire que nous avons aidé les films du Sud à aller vers le Nord et vice-versa. En faisant cela, aider aussi les films du Sud à circuler entre eux, comme, par exemple, le film « Intervention divine » avec dix copies au Maroc.

Cette expérience avec Euromed Audiovisuel nous a amené à pratiquer ce qui est aujourd'hui dans le cœur de ce nouveau programme qu'est Media Mundus. En lien avec ce qu'a dit tout à l'heure Nabil Ayouch, puisque nous sommes tous deux dans le programme Euromed II qui se termine, j'espère que nous aurons une place privilégiée dans le prochain programme Media Mundus. En tout cas, nous devons y continuer ce que nous avons commencé à y faire, toi dans la formation, et nous dans la distribution et l'exploitation.

Quels enseignements avons-nous tirés de notre expérience en Europe ? Les 1 700 écrans qui représentent 63% de séances européennes, font 27 ou 28% de programmation américaine. Le cinéma américain est très bien placé chez nous. Je pense que nous programmons ce qu'il y a de mieux dans le cinéma américain, c'est-à-dire les films d'auteur du cinéma américain. Et 9% des films viennent d'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique, de la Méditerranée, du Canada. Ces films sont présents sur nos écrans, sans que nous ayons eu, à part pour la Méditerranée, aucun moyen de les soutenir. Sur le marché global européen, ce pourcentage est de 1,5 à 2%. Nous sommes donc nettement au-dessus du marché. Ce marché est beaucoup plus diversifié car deux ou trois titres ont très bien marché dans l'ensemble des salles européennes. Chez nous, c'est une trentaine de titres qui viennent du monde entier.

En regardant la pratique des exploitants dans l'Union européenne, nous avons appris que la diversité européenne, que nous avons soutenue, a provoqué une autre diversité, avec un intérêt international.

L'idée de Media Mundus est pour nous formidable, car elle nous permet de faire un pas en avant. Jusqu'à présent, travailler à l'international ne fonctionnait que dans un sens, c'est-à-dire en soutenant les films européens dans les pays du reste du monde. L'idée nouvelle est de travailler selon de mutuels bénéfiques, c'est-à-dire de soutenir dans ces pays les films européens, bien sûr, mais aussi de soutenir les films de tous ces pays dans l'ensemble des salles européennes.

J'espère que ce qui se prépare grâce au Parlement Européen, c'est-à-dire l'action préparatoire Media International, va permettre aux pays européens de comprendre l'importance de cette réciprocité. C'est formidable d'avoir des politiques qui défendent les mêmes idées d'exception culturelle ou de diversité culturelle. Mais c'est plus formidable encore de voir que dans le monde entier, il y a des gens qui vous ressemblent, qui ont des salles de cinéma, parfois faites avec quelques fauteuils, un écran et des caisses, qui sont souvent bien placées, qui ont souvent belle allure, et que ces gens ont les mêmes intérêts que vous, c'est-à-dire ont envie de passer autre chose que ce que lui offre le marché majoritaire. C'est essentiel car cela permet à tous les citoyens du monde d'avoir accès aux œuvres de tous les cinéastes du monde.

Il ne faut pas rêver, il y a des filtres de qualité, mais il ne faut pas qu'il y ait des inégalités fondamentales dans cette capacité de circuler. C'est ce que nous devons illustrer dans les prochaines années, en tenant compte peut-être d'un coefficient de réalité importante, qui est que la salle de cinéma, on la voit, le film qui est à l'affiche, on le voit, mais c'est à nous de faire la preuve que cette diversité est demandée à la fois par les exploitants et par le public. L'an dernier, par exemple, deux films européens sont sortis en salle en Inde, « La vie des autres » et « Quatre mois, trois semaines et deux jours », alors que ce pays ne s'ouvre pas facilement au cinéma mondial. Il faut donc que nous soyons présents partout dans le monde dans un secteur où nous avons une place à prendre. Même si nous sommes minoritaires, cette minorité ne nous condamne pas à ne pas exister.

Nour Eddine Saïl

J'aimerais poursuivre sur ce que dit Claude Eric Poiroux et sur ce qu'il ne dit pas. Nous sommes aujourd'hui les enfants, les produits et les défenseurs d'un petit programme que nous gérons depuis trois ans, qui s'appelle Euromed II Cinéma. Ce programme s'achève. Ce n'est pas la peine de pleurer ou de supplier. Les arcanes de l'Europe sont impénétrables, et il faut bien qu'il soit arrêté pour pouvoir redémarrer dans trois ans sous une forme que nous ne soupçonnons même pas. Aujourd'hui, le programme est là, et ce programme Euromed II Cinéma, Claude Eric et moi-même avons la joie de le diriger ensemble. Joie parce que cela procure le contentement de voir un film du Sud, fait de bric et de broc, totalement bricolé, rencontrer le désir totalement fou d'un distributeur polonais, à qui nous donnons 40 000 Euro pour qu'il le sorte et qui le sort. Et de cette façon, nous arrivons aujourd'hui à 1 800 000 spectateurs que nous avons fait bouger, au nord pour ces films, au sud pour des films français, polonais ou allemands que personne ne serait allé voir à Casablanca, à Tunis ou à Alger. Et il y a suffisamment de personnes ici qui connaissent les marchés dits du Sud pour attester mes propos.

Aujourd'hui, les films européens non aidés sont des films que personne ne sortira dans nos pays, soyons clair. Nous avons de plus économisé de l'argent, à tel point qu'au lieu d'arrêter en décembre, nous allons faire encore deux autres commissions pour distribuer de l'argent. Il doit nous rester 600 ou 700 000 Euro, ce qui pour nous va représenter la sortie d'une trentaine de films supplémentaires. Aujourd'hui, nous en sommes déjà à la sortie de 150 films dans ces pays. C'est important, parce que cela fait exister des images Nord/Sud et Sud/Nord, et nous y croyons. Il y aura moins d'argent dans ce nouveau programme. Nous avons reçu 3,5 millions d'Euro, et n'aurons pas autant avec Media Mundus. Mais si cette transition nous permet d'élargir l'Europe et de nous donner un chemin vicinal nous permettant ensuite de revenir sur l'autoroute, cela permettra d'entretenir la flamme. C'est donc bien que ce programme existe. Ce n'est pas bien que l'autre n'existe pas, mais c'est inutile de le dire.

Nous ne sommes pas dans un rapport équilibré entre le Nord et le Sud, vous le savez très bien. Nous sommes vraiment accrochés à l'Europe, car c'est la seule façon pour nous de continuer d'espérer exister. Mais pas dans une position de mendiant, de quémandeur. Le pays qui ne veut pas s'en sortir tout seul n'aura pas besoin de l'Europe. C'est tout le paradoxe. Il n'y a que les pays qui s'accrocheront, en y mettant de l'énergie et de vrais moyens, qui pourront le mieux utiliser les aides européennes. A qui est lancé cet appel ? Aux politiques, aux chefs d'Etat, à tous ces pays qui sont les premiers à assassiner leur cinématographie, pour finalement reprocher à l'Europe, dans les grands internationaux, de ne pas s'intéresser à eux. Il faut être totalement lucide. Il y a des pays qui font l'effort d'exister, qui s'accrochent à l'Europe et devraient voir l'Europe s'accrocher à eux. Car autant nous avons besoin de l'Europe, autant l'Europe a besoin de nous. Nous sommes cette base arrière dont l'Europe a

besoin, et c'est la raison pour laquelle il est important que l'Europe explique à nos propres chefs d'Etat parfois l'intérêt pour eux d'avoir leur indépendance artistique.

Je suis triste de constater qu'il n'y a pas une conscience qui chemine réellement dans d'autres pays qui sont dans la même situation que le Maroc, et qu'un jour, sans l'aide européenne, ils n'existeront plus. Aujourd'hui, les mécanismes mis en place au Maroc peuvent se poursuivre. Sauf sur un point essentiel, les salles de cinéma. S'il n'y a pas prise de conscience aujourd'hui par le Nord que la construction des salles et des multiplexes dans le Sud ne relève pas aussi de la responsabilité européenne, c'est que l'Europe n'a rien compris au commerce international. Aujourd'hui, aider avec l'énergie et les moyens nécessaires la construction de salles à Bamako, à Dakar, à Casablanca, à Tunis, à Tozeur, à Agadir, à Ouagadougou, c'est se doter d'un marché réel pour les produits européens. L'Europe fait partie des liens nécessaires dans ces pays.

A partir du moment où les salles existeront, notre débat prendra réellement un sens. Et du coup, Europa Cinémas, qui est une sorte de Mundus Cinémas, prendra un sens. Europa ou un autre. S'il n'y a pas cette base, on va se faire plaisir, s'embrasser, se séparer, se retrouver l'année prochaine pour parler exactement des mêmes choses et des mêmes problèmes. C'est ce que Claude Eric n'a pas dit et que nous nous disons en tête à tête, le soir, autour d'un verre quand nous rêvons l'avenir.

Notre ami coréen va, lui, nous raconter ce qui s'est passé pour que la Corée devienne une puissance magnifique qui est aujourd'hui attaquée à tous les niveaux, et pas uniquement par les Américains.

Kim Hong Joon, Réalisateur coréen

Ma présentation va tenter de résumer l'histoire qui est la nôtre depuis quinze ans. Il y a quinze ans, lorsque j'étais assistant metteur en scène, nous n'entendions pas du tout parler de diversité culturelle, ni de l'Unesco, nous étions isolés dans notre coin, et nous étions parfois déchirés, ne comprenant pas les différences entre le Nord et le Sud. Nous sommes à l'Est.

Je ne sais pas si vous connaissez le système de quota coréen, mais il est très symbolique du point de vue politique. Le système des quotas de projections en Corée a tout d'abord été introduit en 1966 par la loi coréenne. C'était l'âge de pierre. Ceci nous a permis, notamment pour les films coréens, d'être projetés un minimum de 146 jours par an par écran dans chaque cinéma. Ceci nous permettait d'avoir 40% des projections annuelles. Cependant, d'un point de vue pratique, ceci n'a pas été mis en œuvre avant 1993, c'est-à-dire l'année où nous avons mis sur pied ce que l'on appelle le « Screen Culture Watcher ». C'est en fait une ONG indépendante volontaire qui manage les activités des cinémas et force les cinémas à s'en tenir à la loi. On a constaté que certains cinémas violaient ces quotas et on a estimé qu'il fallait appeler la police pour remettre les choses en ordre.

Le résultat des activités de « Screen Culture Watcher » est tel que la plupart des cinémas ont maintenant accepté ces systèmes de quotas de projections. La part de marché des films coréens a donc augmenté, passant de 15,9% en 1993 à 50% en 2001, et cette croissance s'est poursuivie, pour atteindre 63,8% en 2006.

Le système de quotas de projections n'est pas un programme de subvention, il ne garantit pas le succès commercial d'un film, il ne fournit pas de compensation financière si un film perd de l'argent. Il s'agit d'une contribution essentielle car, en effet, en forçant les cinémas à passer des films coréens pendant un certain nombre de jours, ce système permet de donner à chaque film coréen, une fois produit, une meilleure chance de sortir en salle. L'effet indirect du système de quotas de projections est donc tel que la production annuelle d'un film coréen peut être maintenue à un niveau stable. Ceci nous aide à soutenir l'industrie du film local. L'abolition, voire même la réduction d'un système de quotas de projections amènerait à

déséquilibrer le système et mettrait en danger les chances des films coréens d'être projetés en salle. Ce qui conduirait en fait à une stagnation pure et simple de l'industrie cinématographique. Pour l'instant, ce n'est pas du tout ce que nous voulons. Cette image très négative pourrait devenir une réalité.

Et ce fut quasiment le cas en 1999 lorsque les Etats-Unis ont poussé le gouvernement coréen à abolir ces systèmes de quotas. Compte tenu de la potentielle crise financière qui se profilait en 1998, la Corée a entamé des négociations pour signer le Traité d'Investissement Bilatéral, le BIT, entre la Corée et les Etats-Unis., Si ce système venait à s'appliquer au secteur audiovisuel, cela signifiait une interdiction pure et simple du système de quotas. La communauté cinématographique coréenne s'est immédiatement mobilisée et a sollicité le soutien du public.

Jusque-là, nous ne connaissions pas dans notre pays le système des quotas de projections, et nous sommes demandés pourquoi les Américains souhaitaient tellement détruire ce système. C'est là que nous nous sommes dit que c'était extrêmement important pour notre survie dans ce secteur. La communauté cinématographique et le public en général ont défendu le système de quotas en Corée et ont réussi à mettre fin aux négociations BIT entre la Corée et les Etats-Unis. Nous ne pensions jamais réussir, mais nous avons finalement réussi. Cependant, nous avons eu un retour de bâton.

Les coréens se sont rendu compte que cette bataille pour conserver le système des quotas en Corée devrait se poursuivre encore pendant longtemps. Ce système de quotas de projections a pris de plus en plus d'importance. Il est devenu un symbole de détermination pour les coréens, pour nous permettre de garder notre identité culturelle et contribuer à la diversité culturelle dans un contexte mondial. L'ancien « Screen Culture Watcher » a donc changé de nom, il s'appelle maintenant « Coalition for Cultural Diversity in Moving Images », CDMI.

Il s'agit d'un changement symbolique et politique qui montre un changement important dans l'histoire cinématographique coréenne. Il a coïncidé avec l'émergence de l'industrie du film coréen en 2000. Notre visibilité s'est accrue à travers notre participation à des festivals. Grâce à cette sensibilisation culturelle, l'industrie du film en Corée s'est bien développée, tant en termes quantitatifs que qualitatifs. Et ceci au niveau national et international, du point de vue culturel et économique.

Toutefois, en 2003, alors que le gouvernement coréen commençait à considérer des négociations d'accord de libre-échange avec les Etats-Unis, le système de quotas de projections a de nouveau été évoqué. Cette fois, le gouvernement américain s'est adapté et a accepté un compromis. C'était très intelligent de leur part, car ils ont demandé la réduction et non pas l'abolition de ces quotas. Pour faire face à cette pression, la communauté cinématographique coréenne, sous le leadership du CDMI, a organisé immédiatement une alliance d'urgence pour se battre contre la réduction des systèmes de quotas de projections de films coréens.

Quoi qu'il en soit, le gouvernement américain a exigé une réduction substantielle du système de quotas de projections comme pré-requis avant d'entamer des négociations ALE avec le gouvernement coréen. Le 26 janvier 2006, malgré tous nos efforts et sans aucune consultation avec la communauté cinématographique, le gouvernement coréen qui avait tout d'abord soutenu les metteurs en scène coréens, a officiellement annoncé que les quotas de projections seraient réduits de moitié, passant de 146 à 73 jours. Ce qui rend le système totalement inutile. La communauté cinématographique coréenne a tenté de résister, des manifestations ont eu lieu à Séoul avec les travailleurs, les fermiers et les artistes, premières victimes de ces accords

de libre-échange. En mai, l'Alliance pour l'Action pour les Quotas et le festival de Cannes se sont mis d'accord pour soutenir la lutte en Corée.

Malgré nos protestations, le gouvernement coréen a continué de réduire les quotas de projections de films coréens, qui ont été mis en œuvre de façon effective le 1^{er} juillet 2006. Depuis deux ans maintenant, depuis cette malencontreuse date, l'industrie du film en Corée a bien souffert, en partie à cause de la réduction des quotas. Le danger serait de tomber dans un cycle néfaste qui réduirait la production et les parts de marché.

Durant le premier semestre 2008, la part de marché des films coréens a représenté 37%, soit une baisse de 26% par rapport à 2006. Cependant, l'histoire ne s'arrête pas là. La communauté cinématographique en Corée continue de tirer les leçons de ce combat pour tenter de soutenir ce système de quotas de projections de films coréens. Ce combat pour notre survie devient maintenant un combat pour maintenir la diversité culturelle. L'établissement d'un système de solidarité avec la communauté cinématographique internationale et les organisations culturelles est un élément essentiel de ce combat. Nous, cinéastes coréens, avons tiré les leçons de nos échecs et j'espère que ceci aidera d'autres communautés cinématographiques. Enfin, si vous construisez des salles de cinéma, vous avez également besoin de films à projeter...

Mahamat Saleh Haroun, Président du Fonds Sud

Voilà un cas de conscience politique et de résistance pour défendre une cinématographie nationale. Malheureusement, au Tchad, et la situation est valable dans toute l'Afrique Noire, depuis le début de la guerre en 1979, nous avons perdu toutes nos salles de cinéma. Il reste uniquement la salle du Centre Culturel Français, où j'ai encore la chance de projeter mes films en 35 mm. Bien entendu, le besoin d'images est toujours présent, il y a un public qui va dans des salles que nous appelons des vidéoclubs. Dans ces vidéoclubs, les projections se font généralement en VCD, dont la qualité équivaut à celle d'un CD, et les images, qui viennent du Nigeria, sont de très mauvaise qualité. Ces films sont projetés dans une cour de la grandeur de cette salle. La conséquence de tout cela est que ces projections ne donnent même pas l'amour de la belle image à d'éventuels futurs cinéastes.

Voilà quelle est la situation un peu désastreuse, de ce pays sinistré, comme l'est à peu près l'ensemble du continent, dans laquelle j'essaie de faire mes films. Dans mon cas, l'autre paramètre est celui de la guerre. Chaque fois que je veux tourner, j'ai l'impression que les rebelles se mettent en branle. Nous avons eu les rebelles durant le tournage de *Daratt*, ils sont rentrés à N'Djamena. En février, alors que je tournais un court-métrage pour un festival coréen, les rebelles sont entrés pendant deux ou trois jours.

Comme la plupart des auteurs, nous avons trouvé ce que l'on appelle chez les écrivains la « nation littéraire ». C'est-à-dire qu'il y a une nation cinématographique qui serait l'Europe, où nous arrivons à trouver les moyens de financement de nos films.

Quand je commence la production d'un film tchadien, je n'ai pas un centime du Tchad, et c'est le cas d'un grand nombre de pays d'Afrique Noire. C'est la raison pour laquelle nous devons être solidaires par rapport aux pays qui font des efforts, car cette situation au Tchad est aussi liée à l'absence totale de politique cinématographique. Le cinéma n'intéresse personne. A une époque, le Burkina Faso produisait et finançait ses films, mais depuis quelques années, par le biais de la Direction de la Cinématographie Nationale, il ne met plus vraiment d'argent pour produire des films. Nous avons vu la production baisser.

Si les Etats n'ont pas cette conscience politique, il est très difficile de bâtir quoi que ce soit. D'où la question de savoir comment faire pour que ces autorités politiques aient la conscience

suffisante pour créer un cadre, développer un semblant d'industrie cinématographique. Je ne pense pas que l'Europe puisse inciter ces pays, car c'est une question de souveraineté en réalité. Peut-être reste-t-il à aider des pays qui font des efforts. C'est le cas du Maroc. Ce n'est pas parce que Nour Eddine est là, mais je sais tout le travail que fait le Maroc depuis un certain nombre d'années. Pas mal de films d'Afrique subsaharienne ont été coproduits grâce aux laboratoires marocains. Je pense que le Maroc constitue en Afrique aujourd'hui la place de la résistance pour que le cinéma puisse continuer d'exister sur ce continent. L'Europe doit vraiment consolider la position du Maroc, car nous avons besoin du Maroc.

Beaucoup de cinéastes que je connais essaient de monter leur film en coproduction avec le Maroc parce que c'est une nouvelle porte possible. Cette consolidation permettrait sans doute une coproduction Sud/Sud, ce qui donnerait la possibilité de voir un plus grand nombre d'œuvres venant d'Afrique sur les écrans européens, ce n'est pas le cas actuellement. Le plus important est de voir comment être porteur à un moment donné d'un pays qui vit dans le chaos, comment être porteur d'une vision et avoir la possibilité de faire ces films grâce à cette nation cinématographique. Je tiens beaucoup à cette nation, car c'est celle à laquelle nous sommes nombreux à appartenir, et c'est grâce à cela que nous essayons d'exister et de donner une certaine vision du monde auquel nous croyons.

Nour Eddine Saïl

Il faudrait que vous nous écoutiez un peu plus par rapport à cette volonté politique. Elle est essentielle. La volonté politique des Etats de faire leurs propres images implique énormément de choses. Elle implique d'abord les libertés. Pour un pays tout petit sur le plan cinématographique comme le Maroc, passer de trois films de long métrage par an à dix-huit films, qui sortent dans nos 90 salles, c'est bien. Les films marocains marchent. En coefficient global sur l'année, nous sommes à 18% de part de marché. Ce n'est pas énorme, mais quand un film marocain comme « Whatever Lola Wants » fait 100 000 spectateurs, que le deuxième est américain et fait 50 000 entrées, qu'avant ce film américain, trois autres films marocains arrivent en tête, cela ne veut rien dire dans l'absolu comparé à vos « Chtis » et à ses vingt millions d'entrées. Mais donnez-nous des salles parce qu'elles donnent des films et parce que les films donnent les libertés. La liberté d'expression, la liberté de mouvement, toutes les libertés, filles de cette Europe. Vous les avez installées parfois de force chez nous. C'est ce que vous avez laissé de mieux chez nous et que nous essayons de cultiver. Et le cinéma est le vecteur essentiel pour la culture de ces libertés.

Quels que soient les *a priori*, les clivages politiques entre les chefs d'Etat, l'essentiel pour nous est la survie dans le respect et la dignité de l'être humain. Et le cinéma est pour nous une arme de combat. Je suis en train de défendre âprement la construction de multiplexes avec un fonds d'investissement, c'est-à-dire 14 salles/14 programmes, avec des films égyptiens, indiens, européens, américains. Toutes les portes seront ouvertes. Mais parallèlement, un projet bricolé brillamment par Nabil Ayouch va voir le jour, de constructions de petites salles là où les multiplexes ne rentrent pas, par binôme, là où vivent 30, 60 ou 80 000 habitants, là où aucun multiplexe ne peut fleurir. Je l'appuie pour que ce projet aboutisse. Et si l'Europe, du haut de sa grandeur bruxelloise, pouvait regarder de près ce projet privé, du Sud, intelligent, et peut-être rentable ? Et si l'Europe pouvait être présente dans ce projet ? Je ne demande rien pour notre projet de fonds d'investissement. C'est à travers ce type de projet complémentaire que nous pourrions voir exister cette nation cinématographique. Je préfère le mot « patrie », et cette patrie-là, nous pouvons la construire tous ensemble avec l'argent européen.

Nous allons maintenant parler de l'Amérique du Sud avec Javier Martin.

Javier Martin, Distributeur espagnol

Je remercie les personnes du CNC de leur invitation. Je vais essayer de parler concrètement du cinéma latino-américain par rapport à mon expérience passée en production et distribution, mais également par rapport à mon travail actuel dans la programmation du Forum des Images et à la Quinzaine des Réalisateurs où je suis correspondant pour l'Espagne et l'Amérique Latine. L'accès à la distribution des films latino-américains par la coproduction est devenu très courant ces dernières années, cela grâce à des dispositifs comme Ibermedia, le Fonds Sud, qui se sont naturellement inscrits dans l'économie du cinéma. C'est aujourd'hui un élément essentiel et vital pour la diversité du cinéma latino-américain.

Ces capitaux servent également aux producteurs à trouver des compléments de financement dans leur pays d'origine, et à assurer une présence internationale, une diversité, une ouverture, des films soutenus.

Cependant, on parle un peu moins des effets pervers de ces dispositifs, bien que Rithy Panh ait évoqué ce matin le cas du Fonds Sud qui empêche le développement des industries :

La post-production étant en France, se pose en effet le problème de l'inflation des coûts, car ce sera toujours beaucoup plus cher de faire cette post-production en France qu'en Amérique Latine.

On parle un peu moins du risque de formatage des films. Dans la table ronde précédente, le producteur chilien disait que les seuls films chiliens programmés aujourd'hui dans les festivals étaient les premier ou deuxième films de jeunes réalisateurs. Ce risque de formatage vient parfois du réalisateur lui-même ou du producteur latino-américain qui va s'adapter aux attentes d'un éventuel coproducteur européen, qui va essayer de s'adapter aux critères d'achat des chaînes de télévision européennes, ou de rentrer dans le profil type d'un film candidat à une sélection au festival de Cannes.

Autre effet pervers, celui du temps de production accru par la dépendance aux financements externes. L'an dernier, la principale association de réalisateurs argentins a publié un manifeste très virulent, très critique contre la gestion de l'INCA, le CNC argentin. Le directeur du CNC a d'ailleurs démissionné en mars dernier et une nouvelle directrice vient d'être nommée. Le CNC vient de se réunir avec des représentants de cette association pour parler de ce manifeste. Les réalisateurs argentins ont dénoncé l'absence d'une véritable politique cinématographique, ce qui entraîne entre autres le fait que beaucoup de réalisateurs de prestige, aimés du public et reconnus internationalement, ont été marginalisés par l'industrie locale et doivent trouver des appuis économiques et financiers hors du pays. Ce qui décale dans le temps leur production et accroît encore plus l'éloignement du public, et peut même provoquer une perte d'identité dans leur récit. Je pense que cette question de l'identité est essentielle, mais également celle des laps de temps qu'entraînent les recherches de financement étranger.

Un exemple concret est celui d'un projet de film colombien, « La Sociedad del Sémaphora » de Ruben Mendosa. Ce film a obtenu une aide à l'écriture en Colombie en 2006. Il a également obtenu une bourse de la fondation Caroline de Madrid, une bourse argentine, le prix du festival d'Amiens pour le Développement du scénario, et une aide de Ibermedia pour le développement du projet. En 2007, il a été sélectionné aux Rencontres internationales des producteurs du festival de Carthagène en Colombie, au marché du festival de Guadalajara au Mexique. Ce projet a également été sélectionné pour participer au festival des Trois Continents en novembre 2007. Il a reçu une aide à la production en Colombie, l'aide du festival de Fribourg en Suisse. Au mois de mai, il a enfin été sélectionné à l'atelier de la Ciné

Fondation de Cannes, qui sélectionne des projets déjà dans une version finale au niveau du scénario et bénéficiant de 20% de financement assurés. Si on ajoute à cela le temps pour la production, le tournage, la post-production, la recherche d'un distributeur, nous arrivons facilement à cinq ou six ans, comme ce fut le cas du film argentin « El otro » d'Ariel Rotter dont c'était le second film, son premier datant de 2001. Dans ces conditions, il est très difficile pour le spectateur local et pour les salles d'avoir une idée de la cinématographie locale et de développer le goût des spectateurs pour le cinéma national. Il est donc très difficile pour la cinématographie locale de récupérer leur marché naturel.

En ce qui concerne la distribution de ces films en Europe, que ce soit par le biais de la coproduction, d'accords de vente internationaux, d'une fidélité entre des auteurs et des distributeurs français, ou un coup de cœur lors d'un passage dans un festival, on arrive à avoir en France un nombre correct de bons films latino-américains. En revanche, concernant les films qui ne rentrent pas dans ces cases et qui ont donc une production cent pour cent nationale, il est très difficile d'être distribué en France. Sans doute faudrait-il réfléchir à un dispositif destiné à soutenir la distribution de ce type de films en Europe, mais également dans nos pays d'origine.

Les festivals jouent également un rôle. Pour un film latino-américain, une sélection au festival de Cannes peut être crucial pour trouver un distributeur dans son propre pays.

« El Violin » de Francisco Vargas est le film mexicain le plus primé de l'histoire du cinéma. Il a parcouru de nombreux festivals pendant un an pour trouver enfin un distributeur au Mexique, pour devenir ensuite un succès public au Mexique. Il a réuni plus de 250 000 spectateurs, avec une vingtaine de copies au début puis une quarantaine. En France, il était classé troisième après *Spiderman*, et est sorti avec plus de 900 copies. Au Mexique, 90% des salles sont contrôlées par quatre groupes. La distribution d'un film ayant tous les atouts pour être un succès est très difficile.

Pour rester sur le cas de ce film, je tiens à parler aussi du rôle de festivals plus modestes. A l'origine du succès de la distribution de ces films, il y a d'abord un bon film, un auteur, mais aussi un dispositif « Cinéma en construction », qui vient des Rencontres Cinéma d'Amérique Latine de Toulouse et du festival de San Sebastian qui aide des producteurs latino-américains à trouver un financement à leurs films inachevés. Derrière le travail de ces festivals, il y a souvent un engagement militant, des noms propres, comme Jean-Pierre Garcia. C'est peut-être le moment de soutenir ces dispositifs et de les consolider car ils risquent de disparaître un jour, ou les sponsors privés impliqués dans ce dispositif ne voudront pas continuer à faire du service public.

« El Violin » a été découvert par les professionnels français en 2005, il a trouvé un distributeur en France, a fait plus de 60 000 entrées. Puis il a été vendu à plus d'une vingtaine de pays, tout cela avec un budget ridicule par rapport à la vie commerciale de ce film. Hier, j'ai appris que les Rencontres Cinéma d'Amérique Latine ne comptent que trois salariés et ont trois cents bénévoles au moment du festival.

Concernant les mesures, elles doivent être appliquées avec souplesse, finesse. Il est curieux de constater que la plupart des films soutenus par le programme Ibermédia, par exemple, ne sont pas distribués en France, ou que dans le cadre des journées Cinéma en Construction de San Sebastian, il y ait très peu de distributeurs espagnols. Tout simplement parce que les spécificités du système espagnol font qu'il est plus intéressant aujourd'hui d'acheter un film à Cannes, de payer le prix fort une fois le film terminé, que de s'engager sur un film inachevé.

D'autant plus que la figure du distributeur indépendant, qui fait la richesse et la diversité du cinéma français, n'existe pas en Espagne.

Souvent, qu'il s'agisse du programme Média ou du programme Eurimages pour la production européenne, il n'est pas tenu compte des réalités économiques différentes. L'Espagne est systématiquement aux côtés de la France, l'Allemagne, le Royaume-Uni, l'Italie, comme pays forts en termes de production. Mais d'un point de vue distribution ou exploitation, c'est une autre réalité. Je pense que nous ne pourrions pas avancer si les mêmes mesures continuent d'être appliquées à un pays comme la France qui a 45% des parts de marché pour le cinéma français, et à l'Espagne qui en a entre 15 et 20%.

Plus concrètement, dans le cadre de la sortie d'un film latino-américain en France, il faudrait accompagner le distributeur à travers l'achat d'espaces publicitaires, pour que les salles gardent le film en deuxième ou troisième semaine et que le film existe. En Espagne, il faut se fixer des objectifs à moyen terme, et favoriser la création de salles indépendantes et de distributeurs indépendants qui manquent cruellement.

Débats avec la salle

De la salle

J'ai une question. Samedi, je me suis rendu à Marseille avec un film que j'ai produit pour un festival. Je l'ai porté moi-même, et lorsque je suis descendu du train, il a fallu que je sorte de la gare avec 25 kg de culture sur mon dos, et je me suis senti un peu vieux jeu, un peu comme si j'étais retourné deux cents ans en arrière. Et puis j'ai trouvé cette brochure du Conservatoire de l'Audiovisuel. Si vous la lisez, vous verrez que les Etats-Unis sont passés de 2 000 à 4 500 salles numériques entre 2006 et 2007. Alors qu'en Europe, nous sommes passés de 500 à 700 écrans numériques. Je ne suis donc pas le seul, semble-t-il, à être un peu vieux jeu. D'où mon questionnement. Le 35 mm est-il quelque chose de romantique que l'on souhaite garder ? Pourquoi les salles de cinéma numérique ne poussent-elles pas aussi rapidement qu'elles le devraient ?

Nour Eddine Saïl

C'est une vraie question, mais si nous ouvrons cette question, nous en avons pour deux heures. Nous pouvons dire que le numérique n'est plus une hypothèse de travail, mais un fait. Il ne s'agit pas de savoir si on choisit ou non le numérique, mais de savoir quand on va le choisir et quel système on va choisir. Avant de passer la parole à Claude Eric qui connaît très bien le sujet, je voudrais insister sur un élément. Quand on parle numérique, on ne parle pas de la « nigérianisation » du cinéma. Quand on nous vend comme alternative de la créativité de faire du numérique et de regarder le Nigeria, je pense que c'est faire preuve du plus grand mépris vis-à-vis de nous, et je le refuse avec violence. Le numérique, d'accord. Il nous faut axer notre politique sur de vraies salles de cinéma, multiplexes ou pas, et qu'elles soient équipées en numérique ou en 35 mm, toutes les transitions sont possibles. Mais, de grâce, qu'on ne pense pas numérique comme la possibilité pour les pauvres de tourner très vite, de projeter des films. Le problème du numérique doit être posé là où il doit se poser, comme un sommet de l'évolution technologique, « a mano a mano » avec la pellicule 35 mm comme nous l'avons connue, et qui n'est pas si « vieille école » que cela.

Claude Eric Poiroux

Vous avez raison de dire que les Américains vont peut-être plus vite que nous à s'équiper. Le modèle économique est plus facile à trouver dans un pays unique où des milliers de salles sortent les mêmes films au même moment, mais ces modèles économiques sont compliqués à mettre en place en Europe. Il y a deux problèmes en Europe : la diversité des pays et celle des langues, et les modèles économiques aujourd'hui sont probablement adaptables pour une partie des salles de cinéma, c'est-à-dire les majors qui vont sortir des films des majors, mais pas encore pour la grande majorité des salles de nos pays.

Par rapport au futur, le numérique est une chance pour nous. Mais ce peut aussi être une calamité. Demain « Matrix IV » peut sortir non pas dans 25 000 salles comme le précédent avec du 35 mm, mais dans 60 000 salles grâce à un signal satellite qui passerait par la très haute définition. Nous sommes tous d'accord pour dire que cette mondialisation peut être dangereuse. Mais nous sommes tous d'accord aussi pour dire que dans nos pays, les vôtres comme les nôtres, les petits et les grands, nous avons besoin de simplifier ce qui est déjà compliqué. Les copies sont lourdes. Vous parliez de l'archaïsme des 25 kg d'une copie 35 mm. Le sous-titrage est compliqué. Passer un film grec en Estonie est compliqué. Aujourd'hui, l'intérêt attendu du numérique, c'est la capacité de diversifier et de faire circuler les films plus facilement. Nous y sommes très attentifs, nous militons pour cela, et nous pensons qu'il s'agit d'une solution qui peut simplifier la circulation des œuvres dans le monde entier. Notre retard se comblera au fur et à mesure que seront trouvés des modèles économiques, et que les indépendants mèneront une vraie réflexion car ils risquent de souffrir dans les prochaines années de cet investissement, qui est quand même lourd, mais qui sera probablement bénéfique à l'économie ultérieurement. Nous y tenons beaucoup, car sur les 1 700 écrans du réseau, les deux tiers sont indépendants parmi lesquels la moitié, c'est-à-dire 300 ou 400 n'ont peut-être pas les moyens aujourd'hui de financer le numérique. Et ce sont des salles qui diffusent des films européens et des films sud-américains. Il ne faut pas rater, dans les cinq ans qui viennent, la transition dans ce domaine.

Nour Eddine Saïl

Je vous remercie.

Synthèse des discussions

Roland Husson

Merci à tous. Nous arrivons au terme de cette journée. Je vais demander à Jean Musitelli de faire la synthèse de nos discussions. Nous aurons ensuite le témoignage de Danny Glover. Pour faire la synthèse de nos débats, nous cherchions une personnalité capable d'incarner la convention de l'Unesco sur la diversité culturelle. Jean Musitelli s'est imposé, puisqu'il a été ambassadeur de France auprès de l'Unesco de 1997 à 2002, et qu'il a ensuite fait partie du groupe d'experts internationaux en charge de concevoir la convention.

Jean Musitelli, Conseiller d'Etat

Je ne sais pas si je suis la personne la mieux placée, mais merci au CNC de m'avoir invité à conclure ces journées. Comme on vous l'a dit, je ne suis pas un homme de cinéma, je n'appartiens pas à la grande famille du cinéma, ce que je regrette d'ailleurs, mais je me revendique comme un homme de la diversité culturelle pour avoir été l'un de ceux qui, à l'Unesco il y a plus de dix ans, ont participé à l'émergence de ce concept de diversité culturelle et ont fait en sorte qu'il puisse devenir un instrument de droit international.

La convention de l'Unesco sur la diversité culturelle ne porte pas que sur le cinéma, elle ne concerne pas que le cinéma, elle concerne le champ culturel au sens large. Mais il est indéniable que le cinéma a été un peu notre inspirateur, qu'il a été une référence constante pour la construction de cette convention sur la diversité culturelle. Le cinéma, c'est l'art du 20^e siècle. Sans doute n'est-il pas possible de penser le monde d'aujourd'hui sans le cinéma, et c'est une formidable école du regard et de l'ouverture sur autrui.

Ces préalables étant posés, je vais rapidement essayer de vous dire ce que j'ai cru percevoir de cette réunion à laquelle j'ai pris énormément d'intérêt. Entendre ces personnalités éminentes, ces créateurs, ces opérateurs du cinéma, venus de tous les pays du monde, nous apporter la vision particulière de leur réalité, des difficultés auxquelles ils sont confrontés chaque jour pour avancer, ne fait que rendre plus nécessaire le projet Media Mundus proposé par le Parlement Européen, et qui sera, je l'espère, développé par la Commission européenne. Il est nécessaire d'en faire une grande ambition, un grand projet de coopération internationale, de fabrication de ce que pourrait être un modèle alternatif à un cinéma mondialisé, formaté et banalisé.

Nous avons commencé par parler de la formation, considérée comme un enjeu fondamental et un domaine dans lequel les besoins sont criants. Enjeu fondamental, car il n'y a pas de développement de la culture cinématographique sans une formation de ceux qui en sont les porteurs, mais aussi parce qu'il n'y a pas de création d'un véritable langage cinématographique, capable de donner à voir ce que sont les réalités nationales, s'il n'y a pas une formation, notamment à l'écriture des scénarios.

J'ai entendu des choses qui m'ont laissé plus perplexe, notamment le fait qu'il faudrait intégrer, dès le stade de la conception, ce que devrait être un itinéraire mondial du film. Je pense qu'en termes de visée commerciale, ce peut être intéressant. Il faut se demander si le revers de cet intérêt n'est pas le risque de formater des films précisément pour un modèle mondial préconçu ou présumé.

Un enjeu fondamental, mais aussi des besoins absolument criants. Nous sommes revenus tout au long de la journée sur l'état de sinistre, d'absence totale de formation, de dénuement absolu dans lequel se trouve un certain nombre de pays. Il faut avoir en permanence cette réalité à l'esprit quand on parle de coopération, voir de quelle situation partent certains. Préalablement au lancement de programmes de coopération apparaît la nécessité de procéder à un état des lieux. Je crois que c'est une idée très utile, y compris peut-être pour sensibiliser les dirigeants

politiques des pays en question et leur faire prendre conscience de la nécessité de créer les bases en termes de formation et de production.

De quelle formation parlons-nous ? Formation à l'écriture de scénarios, formation de techniciens. On a même évoqué la nécessité de former des producteurs. Formation initiale et formation continue. En fait, la formation est tout ce qui permet à un créateur dans le domaine du cinéma de se prendre en charge et d'être capable de piloter lui-même son projet. Quant à la méthode, vous avez insisté sur le fait qu'une vraie politique de formation et de coopération devrait s'inscrire dans la durée, que cela prend du temps, qu'il n'y a pas de miracle ni de raccourci magique. Qu'il fallait prendre en compte la diversité des situations géographiques et la grande variété des besoins, très différents d'un pays à l'autre. Qu'il fallait, bien entendu, éviter l'attitude consistant à plaquer un modèle européen préfabriqué et des solutions toutes faites, mais entrer dans une pratique de dialogue avec les personnes avec lesquelles on veut coopérer. Que cette coopération ne devait pas se faire seulement entre Etats, mais également entre structures de formation, là où il en existe. Cette idée est certainement à développer. Et que tout cela doit reposer sur la notion de réciprocité ou, plus exactement, de bénéfices mutuels impliquant une circulation dans les deux sens, Nord/Sud et Sud/Nord.

En ce qui concerne le second atelier consacré à la coopération en matière de production et de coproduction, le panorama est très contrasté, entre des pays où existent d'ores et déjà des structures et des capacités de production et où existe aussi un cadre législatif et réglementaire permettant de recevoir des éléments de coopération, et des pays où il n'existe rien et où il est difficile de s'appuyer sur des structures pour mettre en place ce type de politique.

La question a également été posée de savoir s'il fallait aider les personnes ou aider les structures. C'est une question importante. Nous avons bien entendu que l'aide aux personnes pouvait avoir parfois des effets un peu pervers, c'est-à-dire créer une sorte d'addiction à l'aide et empêcher tout effet en retour de la part de ceux qui bénéficient de cette aide. Mais dans la situation d'extrême dénuement dans laquelle se trouvent certains, je ne voudrais pas trop insister sur un éventuel effet pervers alors que le besoin à remplir est si prégnant et important.

Il est sans doute plus intéressant, plus productif d'envisager une aide aux structures qui permette, en effet, de créer des capacités dans les pays mêmes, qui soient durables et permettant à ces pays et à leurs créateurs cinématographiques de se prendre en charge, d'assurer la création sur place le plus largement possible sans être tributaires de techniques, de laboratoires, de post-production qui est faite dans les pays du Nord. L'effort principal de cette coopération devrait donc porter sur l'aide aux structures.

Quant à la méthode, je reprends quelques idées exprimées. Il ne s'agit pas de réinventer la roue. Nous avons entendu des expériences qui fonctionnent très bien, notamment par le représentant d'Ibermédia. Il existe un capital d'expériences acquises, et il faut envisager, à partir de ce capital, des compléments, sans avoir à tout reprendre à zéro. Il ne faut pas non plus une guerre de retard. Michel Reilhac a posé la question ce matin, en mettant l'accent, à juste titre, sur le vieillissement à la fois des modes traditionnels de financement et de consommation du cinéma, et notamment du cinéma en salle et à l'écran télévisuel, face à l'apparition d'Internet. Nous sommes dans une phase de transition entre un modèle qui vieillit, mais encore très actif et très efficace, et un modèle Internet, en devenir, virtuel, qui n'est pas sans effets pervers, car nous savons qu'Internet est un vecteur de contrefaçon important. Nous sommes dans une phase pivot qui pourra s'orienter dans un sens ou dans un autre en fonction des politiques publiques qui seront mises en place.

Toutefois, nous voyons bien à quel point la salle demeure le symbole de l'art cinématographique, et pas seulement pour l'aspect collectif lié à la consommation du cinéma. Ce que demandent au premier chef les pays en développement, ce sont des salles, ne serait-ce que parce que le haut débit ne coule pas encore à flot dans les pays du Sud, et que l'équipement Internet est loin d'être performant.

La troisième table ronde a évoqué la question des protocoles sur la coopération culturelle négociés par l'Union européenne. Si personne n'a remis en cause la légitimité de ce type de protocole, certains se sont tout de même interrogés sur le fait de les annexer à des accords de partenariat économique ou à des accords commerciaux. Il y a matière à questionnement. Si je me place du point de vue de l'esprit de la convention de l'Unesco, cette notion de culture annexée ne me paraît pas très glorieuse pour la culture elle-même, elle semble la placer dans une position de subordination par rapport aux affaires commerciales. Pour des questions pratiques également car on ne voit pas très bien comment, dans ce genre de négociation, il n'appartiendrait pas à des experts commerciaux de diriger la négociation, avec le risque que le caractère spécifique de la culture passe au second plan.

La France et l'Europe se sont beaucoup battues pour faire adopter cette convention sur la diversité culturelle et pour faire en sorte que la culture ait un statut juridique de même rang normatif que le statut des produits commerciaux. Il faut veiller à ne pas envoyer des signaux symboliques qui pourraient être interprétés comme une sorte de recul par rapport à cette avancée importante.

Enfin, la dernière table ronde a porté sur la distribution et le fait que la distribution est le lieu nodal, où l'œuvre trouve son public et donc existe. Ce n'est pas sans une certaine logique que vous avez fortement insisté sur la nécessité de reconstruire des salles, des lieux voués au culte cinématographique, notamment dans les pays qui en sont cruellement dépourvus. A travers cette question, nous touchons un paradoxe assez dramatique, celui du cinéma sans public qui repose sur une double frustration, celle du créateur qui va parler d'une réalité adressée à son public national qui n'aura jamais la possibilité de le voir, avec l'effet pervers que les films produits dans ces conditions, qui rencontrent un succès dans les festivals et ont la chance d'accéder à des circuits de distribution au nord, risquent d'être plus regardés avec un œil esthétique qu'en fonction de la réalité sur laquelle ils cherchent à mettre l'accent.

Le superbe film de Mahamat Saleh Haroun, « Daratt », a eu beaucoup de succès en France, y compris critique, mais on a beaucoup insisté sur la beauté plastique, ce qui a fait perdre de vue la réalité tragique qu'il décrit dans une forme totalement universalisée, qui peut être celle de la tragédie antique. Ce paradoxe du cinéma sans public est un sujet auquel il faut s'attaquer rapidement, et un programme comme Media Mundus doit pouvoir le faire. Je ne sais pas s'il est envisagé que Media Mundus ait une politique immobilière de construction de salles dans les pays qui en sont dépourvus, mais c'est vraiment une priorité forte à laquelle réfléchir.

Autre idée intéressante évoquée, la notion de pays pivot à propos du Maroc. C'est important car cela peut nous permettre de sortir d'une relation totalement asymétrique et à sens unique entre le Nord et le Sud, et de trouver des structures relais permettant, notamment aux cinéastes d'Afrique subsaharienne, de trouver des ressources techniques dans un pays voisin, à des coûts certainement plus avantageux.

Pour conclure, je dirai que ce programme Media Mundus suscite une très forte attente et qu'il ne faut pas décevoir cette attente. Les Européens doivent être à la hauteur de cette très belle expression qui a été employée, à savoir l'Europe, nation cinématographique. C'est un hommage qui nous est rendu là, et nous devons nous en montrer dignes. Il faut pour cela que ce programme Media Mundus, au-delà de ce que sont les formes de coopération assez traditionnelles et assez expérimentées, apparaisse comme porteur d'une vraie ambition, celle de la construction d'un modèle alternatif au cinéma mondialisé. Et un modèle alternatif qui ne soit pas simplement un modèle fabriqué en Europe, transposé et appliqué dans les pays du Sud, mais qui soit le résultat d'une vraie concertation et collaboration entre les uns et les autres. C'est à ce prix que nous pourrions restituer aux cinémas du monde toute leur dignité et leur beauté et faire en sorte que le cinéma mondialisé ne ronge pas tous nos écrans. Je vous remercie.

Conclusion du colloque

Danny Glover, Acteur

Merci beaucoup. Que dire ? Vous connaissez tout, vous avez abordé tous les sujets. Vous avez parlé des dangers de la mondialisation et de la construction d'un monde culturel. Je tiens tout d'abord à remercier le CNC, la présidence française de l'Union européenne, et la ministre de la Culture. Nous sommes honorés d'avoir été invités à la clôture des débats. Nous avons prêté l'oreille la plus attentive à ce colloque intitulé « Cinéma Europe Monde ».

Etant un afro-américain, je suis conscient qu'en tant qu'Européens, vous vous êtes posé la question de savoir de quel type de politique de coopération filmique nous avons besoin dans l'Union européenne ou dans un contexte plus mondial. J'ai accepté cette invitation comme expression de la confiance que les Etats-Unis doivent et devraient apporter dans ce discours mondial concernant la promotion de la diversité culturelle afin de soutenir des productions alternatives et des coproductions, et de développer ce processus de distribution de films sans lesquels les réalisateurs ne pourraient pas montrer leurs œuvres à des publics mondiaux.

Il a été évoqué les stocks audiovisuels, les sons enregistrés et les films comme éléments qui nous parlent beaucoup du passé. Il y a beaucoup à dire concernant notre passé, ce qui fait ce que nous sommes aujourd'hui. L'Union européenne est prête à développer des politiques nouvelles pour stimuler la dimension culturelle du cinéma. Les films nous montrent qui nous sommes, mais également ce que nous serons dans l'avenir et ce que nous pourrions devenir. Les sociétés privées cinématographiques ont besoin de cofinancements.

Nous nous sommes engagés à produire des œuvres culturelles, des longs métrages, des documentaires, pour chaque fois se poser la question de savoir comment déplacer le paradigme existant dans le monde. Nous racontons des histoires. Il faut d'abord identifier des récits, parfois marginalisés, puis utiliser les films, les médias comme catalyseur, comme moyen de faire passer ces changements qui nous instruisent énormément. Les films sont des récits qui engagent des pays, mais il faut également soutenir et promouvoir le dialogue existant dans le cinéma mondial. Que ce soit le Venezuela, l'Egypte, le Kenya, l'Inde, le Sénégal, l'Afrique du Sud, ceci nous permet de faire écho à ces idées.

Le plus important, ce sont, bien sûr, les sources de financement, et il nous a été difficile de trouver parfois des financements pour certains films asiatiques ou des films traitant de l'esclavage. Malheureusement, ces films n'ont que très peu d'audience en Europe, au Japon, en Chine, ou en Asie du Sud-est. Nous savons que la production culturelle en général doit constamment innover pour promouvoir les films, et nous trouvons toujours des publics que nous amenons au cinéma. Il faut donc des mondes d'imagination. C'est ce que font les metteurs en scène. C'est un vaste univers qui représente la diversité culturelle.

Vous avez soulevé la question essentielle du type de politique de coopération dont nous avons besoin dans l'Union européenne. Vous avez couvert les cinq ou six points essentiels. Tout d'abord, le fait qu'il faut absolument défendre un passé culturel. Ceci a été affirmé par l'Unesco en octobre 2003 et par la convention concernant la protection et la promotion de la diversité d'expression culturelle, adoptée comme instrument réglementaire engageant les parties prenantes en 2005.

Ceci fournit un cadre pour le reste du monde afin de promouvoir l'industrie du film. Vous avez posé la question essentielle de savoir que faire du cinéma dans mon pays, dans ma région, quelle industrie du cinéma et quel type de coopération. Nous savons qu'il faut une collaboration engagée et démocratique, comme une garantie de justice économique et sociale et de paix dans nos nations, pour nos peuples. Dans ce contexte, les metteurs en scène pourront s'engager totalement, et le public également.

Les producteurs sont motivés par nos sources d'imagination, par nos objectifs, et nous devons prendre la responsabilité des éléments que nous montrons pour nos citoyens à l'ère de la

mondialisation. A ce titre, je souhaite souligner les responsabilités et les opportunités qui figurent dans la convention de l'Unesco. En termes d'héritage culturel et d'expression culturelle, la convention de l'Unesco fournit des outils à l'industrie du film en général, ainsi que des lignes de conduite et un cadre pour aider les nations et les communautés à développer l'industrie du film. Aujourd'hui, tous les pays et toutes les régions du monde ont des responsabilités et des opportunités à saisir dans le cadre de cette convention de l'Unesco pour aborder la diversité culturelle et la démocratie et pour progresser avec les jeunes.

J'ai travaillé en 2007, par exemple, sur un projet avec des quartiers défavorisés au Kenya. Mais ce n'est qu'un exemple parmi d'autres pour obtenir l'engagement des jeunes dans le monde magique de l'industrie du film et de la production filmique. Nous devrions promouvoir ces outils, ces ressources de l'Unesco pour mieux collaborer avec les pays du Sud. Ce qui passe par un transfert de compétences, de technologie, et un échange des idées et des cultures. Toutes ces mesures nous amèneront à avoir une production plus diversifiée et un meilleur équilibre entre les pays développés et ceux en voie de développement.

L'expérience en Corée du Sud nous a clairement montré qu'il y a beaucoup d'enseignements à tirer. Même avec les techniques les plus développées, les gouvernements décident parfois de faire fi des voix de l'industrie du film et de ses représentants. N'oublions pas non plus les questions de diversité culturelle, de communauté dans des pays en voie de développement. Il existe de nouvelles formes de coopération internationale à envisager. Nous devons exprimer nos idées et réfléchir à de nouvelles formes de collaboration internationale afin d'obtenir plus de fonds pour favoriser la diversité culturelle. Nous devons aider les pays en voie de développement à trouver des marchés pour leurs artistes et à partager leurs biens et services culturels avec d'autres pays.

Les ministres de la Culture ont un rôle essentiel à jouer. Nous sommes producteurs, distributeurs, nous projetons des films, nous sommes donc des parties prenantes, mais la promotion de l'imagination et de la créativité va au-delà. Nous sommes des artistes et des ouvriers de la culture. Nous avons besoin du soutien des ministres de la Culture, d'une collaboration entre leur ministère et d'autres ministères pour soutenir notre industrie avec énergie. C'est d'ailleurs ce qu'ils ont fait pour l'adoption de la convention de l'Unesco. L'Unesco nous a aidés à mieux comprendre la culture.

La culture doit être transversale, servir de fondement au développement d'une humanité diversifiée. Les films ont un rôle essentiel à jouer dans ce domaine. Les politiques nationales doivent nous aider à soutenir les indépendants qui s'engagent avec passion pour essayer d'attirer des publics. Ceci ne doit pas uniquement être basé sur des forces commerciales.

Plusieurs types de publics peuvent être atteints. Récemment, l'Unesco a organisé un forum concernant le rôle de la société civile. Le réseau international pour la diversité culturelle est un instrument. Avec des collègues américains, nous avons présenté des recommandations pour amener les citoyens à être plus impliqués dans ces politiques de diversité culturelle, pour plus agir.

S'agissant de la participation de la société civile, les artistes, les techniciens, les producteurs, et tous ceux qui travaillent dans l'industrie du film doivent continuer à travailler main dans la main avec les travailleurs culturels pour amener le maximum de gouvernements à ratifier cette convention et à tenir leurs engagements.

Beaucoup de mes collègues et de communautés indépendantes aux Etats-Unis attendent avec impatience les réflexions qui vont se développer à l'avenir avec vous. Nous avons beaucoup à faire aux Etats-Unis pour que nos gouvernements soutiennent les efforts de l'Unesco. L'objectif étant de travailler sur l'interdépendance. Il nous faut refléter la diversité culturelle de notre monde, et c'est là que nous ferons la différence, dans notre industrie. Nous pourrions mieux partager les joies de la vie avec nos concitoyens si nous acceptons la diversité

culturelle, si nous partageons nos ressources et nos technologies, et si nous sommes les avocats de la mise en œuvre de ces politiques développées par la convention de l'Unesco.

Quelques commentaires pour conclure. Je prendrai un article rédigé par un grand poète martiniquais, Edouard Glissant. Il écrit que les relations n'ont pas de frontières ni temporelles ni spatiales. Parfois, nous avons encore besoin de frontières. Et dans ce cas, c'est la relation qui doit servir de frontière, une frontière qui ouvre des portes entre les notions d'espace et de temps. Pendant longtemps, certains ont essayé de remplir ces espaces entre les géographies et les peuples. Il s'agissait de communautés humaines qui passaient d'un type de relation à un autre. Cela a conduit à l'esclavage, à des transferts de populations. Tout le monde était enfermé dans ses frontières. Les relations devraient être vues comme des liens entre des éléments de diversité. Il s'agit de notre conscience nouvelle, de notre intuition, de notre mémoire. Cette dernière définition des relations nous montre aujourd'hui que le temps qui passe crée et révèle nos différences et nos similitudes. Ceci nous donne la vie. Je vous remercie.

Christine Albanel, Ministre de la Culture et de la Communication

Mmes et MM., je suis heureuse d'être avec vous ce soir pour conclure ce premier colloque de la présidence française de l'Union. Seize colloques sont prévus. Et je crois que c'est très important que ce premier colloque soit consacré au cinéma. Merci à Constantin Costa-Gavras d'avoir ouvert cette belle salle Henri Langlois. Merci à Véronique Cayla, aux équipes du CNC d'avoir mis beaucoup de soin à son organisation. Merci aux réalisateurs, Nabil Ayouch, Yamina Bachir, Nadine Labaki, Rithy Panh, Abderrahmane Sissako, Bruno Bettati, certains venus de très loin, qui ont prêté un peu de leur temps et de leur pensée à ce travail collectif. A la seule évocation de leur nom, nous avons tous en tête leurs images et leurs récits, sur lesquels repose le dialogue de nos cultures. Merci enfin à tous les professionnels et institutionnels engagés dans la promotion de la diversité culturelle. Leur témoignage et leur expérience sont précieux pour qu'ensemble nous donnions sens et corps à ce concept de « diversité » dans le cinéma.

Pourquoi commençons-nous cette série de colloques et tout ce travail de la présidence française par le cinéma ? Parce que j'ai la conviction, partagée ici je crois, que le cinéma reste dans nos sociétés une des formes les plus vivantes d'expression du dialogue des cultures, pas seulement par la magie de son pouvoir d'évocation, mais aussi par le public auquel il s'adresse, et qui a vocation à être le plus large possible. Je suis persuadée que, dans l'univers nouveau des technologies de l'information et de la communication, celui des réseaux et du numérique, le cinéma est promis à un bel avenir. Mais nous devons tous veiller à ce que cet avenir soit celui de la diversité des expressions, des imaginaires, des cultures dont le cinéma se nourrit depuis toujours, et qui fait sa force.

Ces dernières années, les pays d'Europe se sont souciés de défendre leur identité culturelle face à la puissance du cinéma d'Outre-atlantique. La renaissance des cinémas nationaux en Europe est éclatante, et se traduit par le fait qu'une part grandissante du public affirme une préférence pour les films de son pays. Le cinéma allemand, le cinéma italien, largement célébré au dernier Festival de Cannes, donnent bien le ton de ce renouveau, qui est à la fois créatif mais se manifeste aussi par un désir de diversité toujours plus grand de la part du public. En fait, c'est une chance. L'exception culturelle n'est plus aujourd'hui seulement une ambition politique, mais elle est appelée de ses vœux par les publics d'Europe, et elle s'est traduite par un désir de cinéma différent d'un seul modèle un peu uniformisé, et c'est là, je crois, un très beau résultat.

Mais ce résultat ne sera vraiment satisfaisant que s'il associe d'autres pays du monde qui partagent aussi cette ambition de la diversité culturelle, au-delà du cercle de l'Union. Le cinéma se situe par essence dans ce que l'on peut appeler le paradoxe de l'universalité, par

l'effet duquel une œuvre, un film, très ancré dans une culture, peut parler à des publics du monde entier, émouvoir, faire rêver, éveiller et aiguïser le regard, même lorsque demeure une part d'énigme due à la différence des cultures et des langues.

Il y a quelques jours, Claude Lévi-Strauss nous prévenait, du haut de sa sagesse et de ses cent ans, et avec une belle énergie, contre les dangers de ce qu'il appelle la « monoculture universelle ». Le cinéma a justement la force de résister à cette tendance. Et c'est cette forme de partage que nous devons solidairement favoriser aujourd'hui, car le monde se nourrit du cinéma et le cinéma se nourrit du monde.

Vos travaux, comme l'a rappelé Jean Musitelli il y a quelques instants, ont permis de dégager des lignes de force de ce qui pourrait constituer dans les mois et les années qui viennent une orientation de l'action de l'Union européenne. Il faut que cela constitue un ensemble de propositions concrètes pour l'action.

Je remercie également Danny Glover, pour la passion, l'énergie et la générosité qu'il consacre à se faire l'ambassadeur de la diversité cinématographique – mais je crois que sa maison de production porte le nom justement de Louverture – et à communiquer son amour des cinémas du Sud. Nous sommes tous certains ici qu'il dispose d'une « arme fatale » très dissuasive contre l'uniformité culturelle, qui est tout simplement sa capacité à convaincre et sa ténacité. Nous avons, en effet, besoin de ténacité et d'ambition. Il faut que l'Union européenne ne se contente pas d'un constat de l'uniformisation qui est donnée à voir aux spectateurs. Au moment où en Europe et dans le reste du monde, les échanges et le caractère multiculturel de nos sociétés n'ont jamais été aussi forts, où l'accès à l'autre n'a jamais été aussi facile, où les évolutions technologiques accentuent toujours plus la demande de contenus culturels en général, et de cinéma en particulier, il faut que l'Union européenne s'engage.

Le modèle que cette volonté politique veut mettre en œuvre est rendu possible par la convention de l'Unesco sur la diversité culturelle de 2005, qui a été importante parce qu'elle a consacré la reconnaissance en droit international de la double nature économique et culturelle des biens et services culturels, parce qu'elle organise la relation entre le droit de la culture et le droit du commerce international. Enfin, parce qu'elle encourage la coopération entre Etats, et notamment avec les pays en développement.

Je veux saluer ici Mahamat Saleh Haroun, le nouveau président du Fonds Sud, un fonds du CNC et du Ministère des affaires étrangères et européennes qui, depuis vingt-cinq ans, aide les productions cinématographiques des pays en développement. Il y a deux ans, son beau film « Daratt » a été soutenu par le fonds. Et Jean Musitelli a bien raison de dire qu'il ne faut pas s'en tenir à sa dimension esthétique, mais savoir le voir et le lire. Et je sais qu'à sa dernière session, le fonds a choisi d'aider les projets d'Ouzbékistan, de Colombie, du Liban, de Mozambique et de la Palestine.

Aider les films, c'est bien, mais il faut aussi former les créateurs à leur travail d'écriture, et tous ceux qui les accompagnent dans la fabrication d'un film – techniciens, producteurs, etc. Aider aussi la diffusion des films et leur distribution. Bref, reconstituer pas à pas les conditions favorables à l'épanouissement du cinéma dans les pays en développement. Sans oublier la mémoire des images et la sauvegarde du patrimoine. Et je sais que Rithy Panh, par exemple, s'est profondément engagé dans ce sens au Cambodge. Promouvoir la diversité culturelle, c'est s'engager sur tous ces chantiers à la fois.

L'Union européenne et ses Etats membres ont été le fer de lance de la convention Unesco. Il faut donc qu'ils se montrent aujourd'hui exemplaires dans sa mise en œuvre. C'est pour appliquer la convention Unesco que la nouvelle directive européenne Services et Médias Audiovisuels ouvre la possibilité de considérer les œuvres coproduites entre des pays européens et des pays tiers comme des œuvres européennes, qui doivent être promues via les quotas de production et de diffusion. C'est une avancée importante, essentielle pour favoriser la diffusion de ces œuvres. C'est également la convention Unesco, qui nous sert de référence

pour concevoir les futures actions de soutien à la coopération cinématographique, et en particulier le futur programme Media Mundus, dont il a été largement question.

Vous vous êtes également penchés sur deux points, sur lesquels l'Europe doit prendre position. D'une part, la durée des actions mises en œuvre. Je pense que c'est un élément essentiel et il faut que les programmes mis en place aient une durée suffisante pour avoir de véritables effets structurants et nous permettre d'en retirer les fruits sur le long terme. D'autre part, la couverture géographique. Il faut que les pays en développement fassent l'objet d'un traitement différencié dans le cadre du futur programme européen. Vos discussions ont bien montré que les différents pays ou zones géographiques n'ont pas nécessairement les mêmes besoins, et qu'il faut apporter des réponses appropriées. L'idée évoquée tout à l'heure des pays pivot est également une notion tout à fait importante.

Concernant l'autre perspective ouverte par la stratégie communautaire en matière de coopération cinématographique, c'est-à-dire la négociation de protocoles de coopération culturelle annexés aux accords commerciaux, je tiens à redire que la France y est favorable, à condition que les pays concernés aient ratifié la convention Unesco sur la diversité culturelle. Les protocoles y font référence, et leurs bénéficiaires doivent donc en respecter les principes. Ils doivent être négociés au cas par cas, en fonction du niveau de développement des industries culturelles des pays ou des régions partenaires. La reconnaissance de la diversité culturelle a été un combat de l'Union européenne. Elle doit désormais, dans ses négociations bilatérales, pays par pays, poursuivre inlassablement ce travail et traiter le cinéma et l'audiovisuel séparément des accords commerciaux. Sur ce principe, il ne doit y avoir aucune concession.

Voici, Mesdames et Messieurs, la ligne que nous pouvons tracer pour dessiner les perspectives et l'horizon d'une vraie coopération cinématographique entre nos pays. Les instruments juridiques, malgré leur apparente abstraction, sont de puissants leviers qu'il nous faut actionner, saisir et prendre pour ce qu'ils sont : des outils propres à renforcer les liens qui unissent les créateurs et leur public à travers le monde. Car cette coopération n'aura de sens qu'en se mettant au service de la création, et en favorisant la curiosité et l'esprit d'ouverture des publics de tous pays. Elle reposera aussi sur l'esprit de solidarité et de partenariat, la volonté de travailler ensemble, qui peut exister entre les créateurs et tous ceux qui participent à la production et à la diffusion des œuvres. La passion et l'engagement dont vous avez tous témoigné aujourd'hui, et je vous en remercie, me rendent optimiste sur les perspectives qui nous sont désormais ouvertes.

Danny Glover a cité Edouard Glissant, je vais citer Aimé Césaire, poète antillais de la négritude récemment disparu, qui disait que « l'homme de culture doit être un inventeur d'âme ». Donner une âme aux échanges cinématographiques pour que vive la fertile diversité des visions du monde que nous donnent à découvrir les créateurs de films, c'est précisément à cette noble tâche que l'Union européenne veut aujourd'hui se consacrer et à laquelle elle doit d'ailleurs se consacrer. Je vous remercie.

Fin des débats