

entretien

Anatole Dauman

PROPOS RECUEILLIS PAR
PATRICK LAMASSOURE

● Pourquoi surnommez-vous les circuits français de salles "les porte-parole du lobby hollywoodien" ? Après tout, ils produisent des films français, Gaumont et UGC en direct, Pathé à travers Renn Productions. Ils les distribuent et les programment dans leurs salles...

Cessons de plaisanter. En dix ans, le marché des films français en salles s'est rétréci comme peau de chagrin : là où le film français réunissait 50 % des 200 millions d'entrées de 1982, il n'assure aujourd'hui guère plus de 35 % des 130 millions de 1995. La politique consistant à laisser le champ libre au monopole a fortement contribué à faire perdre au cinéma français plus de la moitié de son audience : 45 millions de spectateurs en 1995, contre 100 millions en 1982. Et comment les deux circuits UGC et Gaumont-Pathé ont-ils réagi ? En négociant des accords avec les majors-compagnies américaines. Certes, ces circuits continuent à produire et à distribuer un certain nombre de films français, mais ils ont, vis-à-vis du cinéma américain, abandonné leur indépendance.

● Vous accusez souvent la loi Lang d'avoir favorisé la concentration du secteur. De quelle manière ?

La loi Lang, en définissant un régime spécifique de concurrence pour le cinéma, l'a sauvé de justesse des rigueurs du droit commun. Et cela au nom d'une des réglementations en trompe-l'œil dont le Centre national de la cinématographie s'est fait une spécialité : 1) Dissolution médiatique du GIE Gaumont-Pathé, devenu indéfendable dans le contexte des abus de position dominante de l'époque. Pour qu'il se reconstitue dix ans plus tard avec la bénédiction de Jack Lang venant l'abandon d'un complexe du quartier latin ; 2) Mécanisme d'agrégation des groupements de programmation par une commission dont les cir-étaient membres omnipotents ; 3) Création d'un "médiateur du cinéma" chargé de résoudre les cas d'abus passés. Celui-ci fut si bien réduit à l'insaisissable qu'on se demande aujourd'hui s'il y a un médiateur dans la cet ingénieux dispositif a laissé trop libre aux circuits en



"Nous ne sommes pas des adversaires des multiplexes, mais du monopole des circuits."

entretenant l'illusion d'un contrôle de pure comédie.

● L'amendement Saint-Ellier, qui veut limiter la création de gros complexes de cinéma, vous paraît-il être une bonne réponse aux problèmes actuels ?

L'amendement Saint-Ellier a été adopté malgré une campagne d'intimidation qui s'est propagée dans tous les médias sur un simple signe du monopole. Parce que c'est le premier coup d'arrêt efficace inspiré par la pensée honnête, en l'occurrence le pouvoir législatif, contre la "pensée unique" des circuits. Cette "pensée unique", je l'entends depuis vingt ans : "Laissez investir les grandes sociétés qui disposent de la surface financière adaptée. Le maillage du territoire en salles modernes de haut niveau technique attirera au cinéma de nouveaux spectateurs dont profiteront non seulement les grands films porteurs, souvent américains, mais aussi tous les autres films, notamment les films français de budget plus modeste". Cette théorie du développement de la fréquentation par l'accroissement et l'amélioration de l'offre de films trouve ses limites dans la monopolisation de la programmation qui fausse la concurrence entre les œuvres. Au bénéfice des distributeurs les plus puissants, notamment des distributeurs franco-américains. L'évolution des parts de marché que je rappelais au début de

notre entretien n'a pas d'autre explication. C'est dans ce contexte qu'il faut rappeler l'amendement Saint-Ellier et le débat sur les méga-complexes : nous ne sommes pas des adversaires des multiplexes, mais du monopole des circuits. L'amendement Saint-Ellier n'a pas pour but d'interdire la création des multiplexes, il a pour but d'orienter leur implantation sur le territoire, en fonction de l'intérêt des spectateurs et non pas en fonction du seul intérêt des circuits. Ajoutons que les investissements projetés se font au moyen d'un fonds d'aide public financé par une taxe prélevée sur les spectateurs ; l'emploi de ces fonds, et notamment des 40 % reversés aux deux grands circuits, ne peut être subordonné à des intérêts privés. D'autant plus, et ce sera ma réserve de fond relative à la vogue des multiplexes, que la généralisation de ces grandes surfaces cinématographiques pose un problème d'équilibre entre l'animation des centres-villes et la revitalisation des banlieues, en un mot un problème d'aménagement cinématographique du territoire qui ne peut être réorienté que par une procédure d'agrément public.

● Et que pensez-vous de l'Observatoire de la distribution ?

A propos de "l'Observatoire" imaginé par le CNC, j'espère avoir convaincu vos lecteurs que la réalité est aveuglante à l'œil nu.

● Avec votre syndicat de producteurs, l'AFPF, vous aviez soutenu le projet de loi de Robert Bordaz. Quelles en étaient les grandes lignes, et vous paraissent-elles toujours d'actualité ?

Robert Bordaz, homme d'une rare culture, ancien directeur général de l'ORTF, fondateur du Centre Georges Pompidou, conseiller d'Etat et juriste, n'aura pas vu l'adoption de l'amendement Saint-Ellier, et le sursaut sauveur dont il ne désespéra jamais. Car le contrôle des investissements dans les salles, c'est-à-dire le contrôle de la concentration horizontale, est la première étape vers la loi Bordaz qui prononce la séparation verticale des activités de producteur/distributeur des activités d'exploitant.

● Les groupes sont-ils vraiment responsables de la disparition du cinéma de création ? Vu la hausse des coûts et la baisse des recettes, ce cinéma d'auteur a-t-il encore une rentabilité, et si oui, pourquoi les groupes ne s'y intéressent pas ?

Dans une époque avilie, on nous serine que la qualité d'un film est fonction de son budget et j'ajouterais : plus encore de son budget de lancement. Chaque semaine cinématographique apporte heureusement un démenti à cette mystification : il y avait rarement eu dans le monde une telle efflorescence de films de création, et la France, bénéficiant de mécanismes d'aides sophistiqués, continue d'occuper sa place, parmi les premières. Il y aura toujours une alternative au tout Wall Street/Hollywood dénoncé par Francis Coppola : la responsabilité du monopole est d'interdire pratiquement ses écrans au cinéma de création et ce cinéma au public, de l'acculer à des budgets confettis et d'opposer ainsi des obstacles artificiels à la libre circulation des cinéastes entre le cinéma de recherche et le cinéma de grande audience. La place manque ici, tant le débat est fondamental, et éternel, sur la chimie si subtile de l'art et du commerce. Rappelons seulement que la seule règle vraiment universelle en la matière est le pluralisme des "subjectivités décisionnaires" : galéristes, éditeurs, mécènes, producteurs, distributeurs. Chaque fois que le monopole progresse, l'art est menacé. Voilà la seule chose dont nous soyons sûrs.

● Votre société Argos gère un catalogue important de films, notamment des auteurs que vous avez produits : Bresson, Godard, Oshima, Resnais, Tarkovski, Wenders, etc. Comment survit-elle à la concentration croissante du marché des droits de films ?

Les armes de la ville de Paris ont pour devise "Fluctuat nec mergitur". Au fil de son existence et depuis 47 ans, la nef Argos a connu de hautes et de basses eaux. Elle finira peut-être un jour par trouver la toison d'or.

1 - Qu'est-ce qui vous fait surnommer les circuits français "les porte-parole du lobby hollywoodien"? Après tout, ils produisent des films français, Gaumont et UGC en direct, et Pathé à travers Renn Productions. Ils les distribuent et les programment dans leurs salles.

Cessons de plaisanter. Le marché des films français en salles s'est, en dix ans, rétréci comme peau de chagrin : là où le film français réunissait 50% des 200 millions d'entrées de 1982, il n'assure, aujourd'hui, guère plus de 35% des 130 millions de 1995. La politique consistant à laisser le champ libre au monopole a fortement contribué à faire perdre au cinéma français plus de la moitié de son audience : 45 millions de spectateurs en 1995 contre 100 millions en 1982. Et comment les deux circuits UGC et Gaumont-Pathé ont-ils réagi? En négociant des accords avec les major-compagnies américaines. Certes, ces circuits continuent à produire et à distribuer un certain nombre de films français, mais ils ont, vis à vis du cinéma américain, abdiqué leur indépendance.

2 - Si leurs pratiques anti-concurrentielles sont si évidentes, comment ont-ils toujours tiré leur épingle du jeu?

Le fait que le rapport de force économique l'emporte souvent sur la condamnation juridique n'est hélas ! ni nouveau, ni spécifique au cinéma. Je rappelle que toutes les grandes affaires de concurrence depuis 1979 ont débouché sur la condamnation des circuits, que l'entente Gaumont-Pathé fut expressément dissoute en 1982, qu'elle s'est reconstituée sous la forme d'un "échange d'actifs" en 1993 alors même que les groupements nationaux de programmation venaient de subir des amendes pour infraction aux règles de concurrence. La loi la plus rigoureuse est de peu d'effet quand la volonté politique défaille. Mais, je n'ai cessé d'espérer, je n'ai cessé de protester, solitaire souvent avec mon ami le regretté Robert Bordaz et une poignée de résistants, déterminés toujours à faire triompher la justice par les tribunaux et le Droit pour le cinéma. La discussion parlementaire de l'amendement Saint-Ellier témoigne que nos efforts n'ont pas été vains et que se généralise la prise de conscience des méfaits du monopole.

3- En quoi la loi Lang a-t-elle favorisé cette concentration?

La loi Lang, en définissant un régime spécifique de concurrence pour le cinéma, l'a sauvé de justesse des rigueurs du droit commun. Et cela au nom d'une réglementation en trompe-l'oeil dont le Centre National de la Cinématographie s'est fait une spécialité :

a) Dissolution médiatique du GIE Gaumont-Pathé devenu indéfendable dans le contexte des abus de position dominante de l'époque. Pour qu'il se reconstitue, dix ans plus tard, avec la bénédiction de Jack Lang, moyennant l'abandon d'un complexe du Quartier Latin.

b) Mécanisme d'agrément des groupements de programmation par une commission dont les circuits étaient membres omnipotents.

c) Création d'un "médiateur du cinéma" chargé de résoudre les cas d'abus particuliers. Celui-là fut si bien réduit à l'impuissance qu'on se demande, aujourd'hui, s'il y a encore un médiateur dans la salle.

Cet ingénieux dispositif a laissé le champ libre aux circuits en entretenant l'illusion d'un contrôle de pure comédie.

4 - Pouvez-vous donner des exemples concrets de ce que vous appelez "abus de position dominante"?

La particularité des abus de position dominante est que la plupart d'entre eux vous foudroient en secret. Les victimes ont bien trop peur qu'en protestant, elles précipitent leur malheur définitif. Des indépendants courageux ont sauvé l'honneur. J'observe qu'ils ont préféré recourir à la presse (le Saint-André des Arts), aux tribunaux civils (le Max Linder), au conseil de la concurrence

(les salles Adira) qu'aux mécanismes de la loi Lang. Depuis que deux programmeurs contrôlent, de fait, la sortie de tous les nouveaux films, la loi du silence ne souffre plus d'exceptions.

5 - L'Amendement Saint-Ellier, qui veut limiter la création de gros complexes de cinéma, d'une part, et l'Observatoire de la distribution d'autre part, vous paraissent-ils être une bonne réponse aux problèmes actuels?

L'amendement Saint-Ellier a été adopté malgré une campagne d'intimidation qui s'est propagée dans tous les médias sur un simple signe du monopole. Parce que c'est le premier coup d'arrêt efficace inspiré par la pensée honnête, en l'occurrence le pouvoir législatif, contre la "pensée unique" des circuits. Cette "pensée unique", je l'entends depuis vingt ans : "laissez les grandes sociétés investir qui disposent de la surface financière adaptée. Le maillage du territoire en salles modernes de haut niveau technique attirera au cinéma de nouveaux spectateurs dont profiteront non seulement les grands films porteurs, souvent américains, mais aussi tous les autres films, notamment les films français de budget plus modeste".

Cette théorie du développement de la fréquentation par l'accroissement et l'amélioration de l'offre de films trouve ses limites dans la monopolisation de la programmation qui fausse la concurrence entre les oeuvres. Au bénéfice des distributeurs les plus puissants, notamment des distributeurs franco-américains. L'évolution des parts de marché que je rappelais en commençant n'a pas d'autre explication.

C'est dans ce contexte qu'il faut rappeler l'amendement Saint-Ellier et le débat sur les méga-complexes : nous ne sommes pas les adversaires des multiplexes, nous sommes des adversaires du monopole. L'amendement Saint-Ellier n'a pas pour but d'interdire la création des multiplexes, il a pour but d'orienter leur implantation sur le territoire, en fonction de l'intérêt des spectateurs et non pas en fonction du seul intérêt des circuits.

Ajoutons que les investissements projetés se font au moyen d'un fond d'aide public financé par une taxe prélevée sur le spectateur, l'emploi de ces fonds, et notamment des 40% reversés aux deux grands circuits, ne peut être subordonné à des intérêts privés.

D'autant plus, et ce sera ma réserve de fond relative à la vogue des multiplexes, que la généralisation de ces grandes surfaces cinématographiques pose un problème d'équilibre entre l'animation des centre-ville et la revitalisation des banlieues, en un mot un problème d'aménagement cinématographique du territoire qui ne peut être réorienté que par une procédure d'agrément public. Vous me demandez, en outre, mon opinion sur l'"Observatoire" imaginé par le CNC, j'espère avoir convaincu vos lecteurs que la réalité est aveuglante à l'oeil nu.

6 - Avec votre syndicat de producteurs indépendants l'AFPF, vous aviez soutenu le projet de loi de Robert Bordaz. Quelles en étaient les grandes lignes, et vous paraissent-elles toujours d'actualité?

Robert Bordaz, homme d'une rare culture, ancien Directeur Général de l'ORTF, fondateur du Centre Georges Pompidou, conseiller d'Etat et juriste, n'aura pas vu l'adoption de l'amendement Saint-Ellier et le sursaut salvateur dont il ne désespéra jamais. Car le contrôle des investissements dans les salles, c'est à dire le contrôle de la concentration horizontale, est la première étape vers la loi Bordaz qui prononce la séparation verticale des activités de producteur/distributeur des activités d'exploitant.

7 - Les groupes sont-ils vraiment responsables de la disparition du cinéma de création, ou n'est-ce pas plutôt la chute vertigineuse de la fréquentation qui ne lui permet plus de vivre? Vues la hausse des coûts et la baisse des recettes, ce cinéma d'auteur a-t-il encore une rentabilité, et si oui, pourquoi les groupes ne s'y intéressent pas?

Dans une époque avilie, on nous serine que la qualité d'un film est fonction de son budget et j'ajouterai : plus encore de son budget de lancement. Chaque semaine cinématographique apporte heureusement un démenti à cette mystification : il n'y avait rarement eu dans le monde une telle efflorescence de films de création, et la France, bénéficiant de mécanismes d'aide sophistiqués, continue d'occuper sa place, parmi les premières. Il y a bien sûr une alternative au

tout Wall Street/Hollywood dénoncé par Francis Ford Coppola : la responsabilité du monopole est d'interdire pratiquement ses écrans au cinéma de création et ce cinéma au public, de l'acculer à des budgets confettis et d'opposer ainsi des obstacles artificiels à la libre circulation des cinéastes entre le cinéma de recherche et le cinéma de grande audience.

La place manque ici, tant le débat est fondamental, et éternel, sur la chimie si subtile de l'art et du commerce. Rappelons seulement que la seule règle vraiment universelle en la matière est le pluralisme des "subjectivités décisionnaires" : galeristes, éditeurs, mécènes, producteurs, distributeurs. Chaque fois que le monopole progresse, l'art est menacé : voilà la seule chose dont nous soyons sûrs.

8 - Que devient l'AFPF?

Depuis près d'un quart de siècle, l'AFPF organise la lutte des indépendants pour leur survie; une thèse lui a été consacrée qui retrace son rôle dans la vie syndicale. Son originalité? N'avoir jamais compté dans son conseil d'administration de représentants des grands circuits et de leurs satellites. Cela ne pouvait aller sans départs périodiques vers la soupe. Et les autres organisations, depuis longtemps sous influence. Au moins, la graine semée par l'AFPF fertilise-t-elle ainsi l'ensemble de la profession. Elle continue pour sa part sa lutte ombrageuse, voire procédurière quand il le faut. C'est l'AFPF par exemple qui s'est pourvue en cassation contre la décision du Conseil de la concurrence autorisant l'échange d'actifs entre Pathé et Gaumont.

9 - Votre société Argos gère un catalogue important de films, notamment des auteurs que vous avez produits : Bresson, Godard, Oshima, Resnais, Tarkovski, Wenders, etc. Comment survit-elle à la concentration croissante du marché des droits de films?

Les armes de la ville de Paris ont pour devise "Fluctuat nec mergitur". Au fil de son existence et depuis quarante sept ans, la nef Argos a connu de hautes et de basses eaux, elle finira peut-être un jour par retrouver la toison d'Or.

10 - Dans un tout autre registre, vous vous opposez au déménagement du musée Henri Langlois. En quoi cela pose-t-il un problème dans la mesure où ses nouveaux quartiers, le Palais de Tokyo, seraient à quelques mètres du Palais de Chaillot, et où il serait reconstitué à l'identique?

Voilà bientôt dix ans, dans le contexte du projet du Palais de Tokyo, je m'inquiétais, dans ces colonnes, du sort de l'unique création personnelle qu'Henri Langlois nous ait laissée : son Musée. Ministres, Directeurs du CNC, figures emblématiques affirmèrent à l'unisson que jamais, au grand jamais, le déménagement du Musée du cinéma n'avait été décidé. Le débat, feutré ou public, n'en a pas moins cessé depuis.

Vous me demandez si je suis hostile à ce que le Musée Henri Langlois soit mis en caisses numérotées comme dans "Fantôme à vendre" pour être reconstitué à l'identique, à deux cent mètres de là? Franchement, en l'état actuel des finances publiques, imaginez-vous un ministre de la culture consentir une dépense aussi colossale pour une entreprise aussi absurde? A moins qu'il ne s'agisse, au passage, de remplacer le Musée Henri Langlois par un tout autre Musée. Alors oui, je m'insurgerai et je mobiliserai la collectivité cinématographique contre un tel acte de vandalisme : aujourd'hui, comme il y a dix ans, le fantôme n'est pas à vendre.

LE FIGARO

premier quotidien national français

★ C X X SAMEDI 3 FEVRIER - DIMANCHE 4 FEVRIER 1996 (N° 16 007) N° QUADRUPLE : 25 F

La colère d'Anatole Dauman

Le prestigieux producteur et distributeur de films s'alarme du sort réservé au cinéma français.

Anatole Dauman, l'un des plus grands producteurs, distributeur et exportateur du cinéma français, fête aujourd'hui son « Bon Plaisir » sur France-Culture, entourés de nombreux amis comédiens, peintres, écrivains, réalisateurs, historiens et critiques. De *Hiroshima mon amour* (Resnais), *Masculin féminin* (Godard), *Au hasard Balazar* (Bresson), *L'Empire des sens* (Oshima), *Le Tambour* (Schlöndorff), aux *Ailes du désir* ou à *Paris Texas* (Wenders) et au *Sacrifice* de Tarkovski, dont on entendra quelques extraits, ce sont plus de quarante-cinq films et cent dix courts métrages qu'a produits Anatole Dauman et la société Argos, fondée dès 1949. Il sut aussi solliciter poètes et écrivains, renouvelant ainsi le cinéma de ces cinquante dernières années.

L'écrivain Georges Walter dira de lui qu'« Il est un goût, un œil, un choix à la fois du XVIII^e, du XX^e ou du XXI^e siècle », et le philosophe Kostas Axelos, qu'« Il est l'homme du « Coup de grâce » dans une époque qui divise tout en bien ou en mal pour les confondre dans la même médiocrité. »

Un cinéma sous tutelle

À la tête de son entreprise Argos, qui fête son 47^e anniversaire, et d'un syndicat qui réunit exclusivement des producteurs indépendants, Anatole Dauman poursuit son combat contre la colonisation par les « majors compagnies » du cinéma américain et européen comme il l'a maintes fois fait et aujourd'hui encore, dans *Les Cahiers de l'audiovisuel*, en décembre dernier. « Imaginez, dit-il, qu'une EDF de la culture



Anatole Dauman : « On n'aura bientôt plus rien à faire du génie national ! » (DR.)

contrôle toutes les librairies et les éditions françaises ou que toutes les galeries soient sous la coupe d'un ou deux entrepreneurs qui règlent ainsi le sort de la peinture dans son ensemble. Tel est le cas de notre cinéma, ou un duo-pôle Gaumont-Disney. Faute est détenu par une seule « famille » et ou l'USC Fox

Castle Rock et d'autres conglomérats américains, unis sous le même pavillon d'une distribution commune, se partagent le marché français des écrans et la majeure partie de nos recettes. »

Selon lui, ces fournisseurs du cinéma hollywoodien, à la fois exploitants et distributeurs, portent un coup mortel aux

régles de l'économie libérale et au respect de la concurrence. Notre cinéma se voit ainsi placé sous la tutelle économique intellectuelle et morale des Schwarzenegger et consorts. Ces sociétés à caractère français mais aux activités presque entièrement dévolues à leurs maîtres américains permettent à ces derniers d'exporter leur crise de l'emploi en assurant la prospérité de leur industrie au dépend de la nôtre.

Totalitaire

« Et que dira Jack Lang aujourd'hui, poursuit Anatole Dauman, devant la montée des méga-complexes qui sont les fruits de son intervention dans le cinéma qu'il jugeait être une industrie culturelle ? Il faisait allusion par ce mot même à une stratégie de marketing et, à travers lui, à une pensée totalitaire, résultat de l'effort commercial porté à son paroxysme : sortie de films porteurs avec 4 ou 500 copies avec pour objectif le maitraçage du public assorti de tous les secours de la publicité. »

« Il va de soi, soupire-t-il, que l'on n'aura bientôt plus rien à faire du génie national et européen si ces cinémas, asservis au style et modèle hollywoodiens et, ce qui est plus grave, au modèle de vie américain, continuent de vivre sous cette férule économique mexicaine. »

Pour Anatole Dauman, qui a converti son « Bon Plaisir » en mauvaise humeur, le cinéma français, et son cachet qui a fait sa réputation mondiale, ne peut se contenter de suivre l'industrie du divertissement américain.

Renée BARBIER



Le cri d'alarme d'un producteur

Anatole Dauman, l'un des plus grands producteurs français de l'après-guerre, ne cache pas son pessimisme concernant l'avenir de notre cinéma. "Avec le désastre culturel que cela implique..."

Plus que tout autre producteur, Anatole Dauman est le représentant de cette époque glorieuse où « le cinéma français » était un label mondial. C'est lui qui a produit *Nuit et Brouillard* et *Hiroshima mon amour*, les premiers films d'Alain Resnais ; et aussi *Mouchette* et *Au hasard Balhazar*, les plus beaux films de Robert Bresson. *La Jetée* de Chris Marker, qui a inspiré *l'Armée des douze singes* de Terry Gilliam, grand succès actuel, c'est encore lui. *Le Tambour* de Schlöndorff, *l'Empire des sens* d'Oshima, *Paris Texas* et les *Ailes du désir* de Wenders, *Sacrifice* de Tarkovski : Anatole Dauman, c'est tout cela et bien d'autres films encore. Consécration suprême, celle du temps : la grande majorité des films du catalogue d'Argos films, sa société de production, sont devenus des classiques.

Pourtant, Anatole Dauman a peur. Peur d'être le dernier de son espèce, et que plus aucun Français ne puisse connaître à l'avenir la même réussite :

— Je suis très inquiet pour l'avenir du cinéma français, dit-il. En 1981, le cinéma américain avait 30 % des parts du marché français ; aujourd'hui, il en a 60 %. Nous, les professionnels, nous nous sommes laissés bernier. Le candidat Mitterrand nous promettait une ère nouvelle pour le cinéma français. Nous étions pleins d'espoir car nous pensions que notre diversité et notre indépendance par rapport aux grands circuits de distribution (ces deux forces du cinéma français) allaient

être soutenues. En réalité, par une manœuvre savamment préméditée, ils ont livré le cinéma français à l'imperum hollywoodien.

La France reste le second marché du monde

Pourtant, le cinéma français semble se porter bien mieux que celui des pays voisins.

— C'est une illusion, qui ne durera pas. Aujourd'hui, il nous reste 40 % de notre propre marché ; demain, ce sera 20 % ; après demain, 10 %, etc. C'est la logique de la concentration du pouvoir entre les mains de deux ou trois grandes sociétés. Regardez Claude Berri, qui a pourtant fait des succès faramineux : il a dû vendre sa société, Marin Karmitz, autre gloire du cinéma français indé-

pendant, a cédé, lui aussi, une bonne partie de la sienne. D'ici quelques années, notre cinéma sera livré pieds et poings liés aux grands groupes qui ne sont intéressés que par le rendement. Et alors, comme en Italie, en Allemagne ou en Angleterre, on ne produira presque plus de films en France ; avec le désastre culturel que cela implique. Et je ne parle même pas du chômage qui frappera alors massivement notre profession. Je crois que le public ne mesure pas suffisamment le danger.

Mais qu'est-ce que le cinéma français aujourd'hui, alors que son chiffre d'affaires tout entier est moins important que celui de Canal + ?

— Le marché français reste le plus important, après le marché

américain. C'est là que se livre la bataille. Les Français devraient le savoir. Aujourd'hui, malgré les hommages dont on me comble, je ne pourrais plus sortir mes films sur les Champs-Élysées : parce que toutes les salles y sont contrôlées par Gaumont — qui donne la priorité aux productions Disney — et par UGC — qui fait de même pour celles de la Fox et de Castlerock. Je sais que c'est un peu technique et que le public veut surtout voir de bons films ; encore faut-il qu'on lui donne le choix. Pour être tout à fait précis, je dis que le résultat de la politique culturelle lancée en 1981, c'est la concentration des profits, l'exportation du chômage en Europe et la diffusion sans partage d'images américaines sur des magnétoscopes japonais.

■ VICTOR LOUPAN



LE MONDE

15. juillet 1996

Mobilisation à Montpellier contre l'implantation d'un multiplexe

Gaumont se retrouverait à la tête de trente salles dans la préfecture de l'Hérault, une « puissance jamais égalée » en France selon l'un des opposants

MONTPELLIER

de notre correspondant

Quatre mille places de cinéma réparties sur dix-sept écrans pour une surface totale de 14 000 mètres carrés. C'est le multiplexe que projette de réaliser Gaumont dans le quartier des « Portes de la mer », une zone en voie d'urbanisation à l'est de Montpellier. Le projet ne passe pas inaperçu dans une ville où il existe actuellement vingt-trois salles de cinéma, où Gaumont possède déjà deux complexes en centre-ville, et alors que la commune voisine de Lattes projette elle aussi de créer un multiplexe avec le groupe Raymond. Cette soudaine frénésie de construction a provoqué l'entrée

en résistance des cinémas Diagonal. Ce groupe indépendant, gérant quatre salles à Montpellier, s'est spécialisé dans la programmation d'œuvres en version originale, les plus difficiles étant financées par les recettes de films grand public. Diagonal est connu pour la dimension militante de son action. Outre sa programmation, il organise des séances pour enfants, des cycles ou des nuits à thème, invite des réalisateurs, et diffuse son propre journal.

« Avec ce projet, Gaumont va se retrouver avec trente salles à Montpellier, s'inquiète Thierry Laurentin, directeur adjoint des Diagonal, ce qui représente une puissance jamais égalée en

France. » Sa crainte est de voir le multiplexe privilégier une vision unique du cinéma basée sur des films américains à gros budgets, tandis que les salles Gaumont du centre-ville priveraient les Diagonal de leurs ressources en programmant des films en version originale.

Sous l'impulsion de ces cinéphilos est née une Association des amis du cinéma indépendant dont le nombre d'adhérents ne cesse d'augmenter. Plus de cinq cents membres se sont acquittés d'une cotisation de 50 francs.

Une pétition a recueilli plus de cinq mille signatures. Ses responsables projettent de faire imprimer cinq mille cartes postales pour les envoyer aux élus. Ils ont pris contact avec un cabinet d'avocats pour voir s'il est possible d'engager des recours devant le tribunal

administratif. Et ils préparent des réunions d'informations dans les facultés pour la rentrée de septembre-octobre.

A L'AMÉRICAIN

L'ampleur de cette mobilisation montre que la contestation dépasse les cercles cinéphilos. S'y sont associés des commerçants inquiets de voir le centre se désertifier, des opposants au maire socialiste, Georges Frêche, faisant feu de tout bois, mais aussi des citoyens de tous bords plaçant pour une ville plus conviviale, contre une conception à l'américaine d'une périphérie urbanisée. « Le véritable combat, c'est celui de la fréquentation », rétorque Henri

Talvat, chargé des questions audiovisuelles à la mairie de Montpellier. « Avec des salles de qualité, Gaumont la fera augmenter. Tout le monde en profitera. Et le cinéma d'auteur ne peut être aidé que s'il y a des gens qui vont voir les films. »

Il reconnaît cependant que la multiplication des salles va entraîner « une reventilation des choses » à Montpellier. Mais, ajoute-t-il, il promet : « S'il devait y avoir problème, nous interviendrions pour organiser les choses et faire en sorte que la culture cinématographique continue d'exister ». Même sans les Diagonal.

Jacques Monin

DISTRIBUTION En fournissant pour la première fois des données fiables et reconnues par tous les professionnels, le nouvel Observatoire de la diffusion et de la fré-

quentation devrait contribuer à apaiser la nervosité qui règne dans le milieu cinématographique. ● L'AMÉLIORATION annoncée de la couverture statistique du sec-

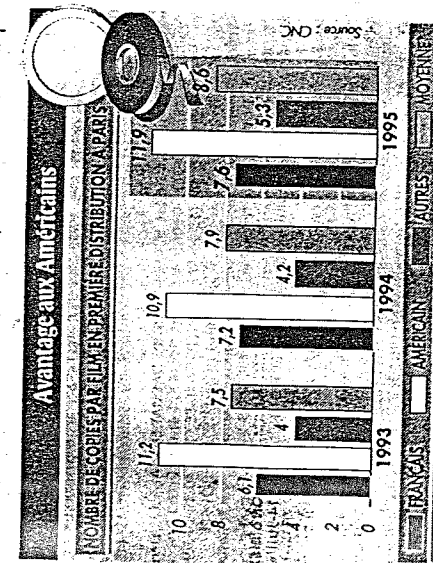
teur et, pour la première fois, la mise à disposition de tous de ses résultats doivent permettre de mieux apprécier les tendances lourdes au sein d'une profession

qui se sent menacée, y compris par ses propres réussites. ● LES PREMIERS CHIFFRES publiés par l'Observatoire confirment l'avantage donné aux Américains par la dis-

tribution et la tendance des multiplexes à favoriser Hollywood. Mais ces installations sont aujourd'hui menacées par une nouvelle réglementation.

L'Observatoire du cinéma français révèle ses premières statistiques

L'organisme récemment créé a tenu sa première séance. Les chiffres publiés à cette occasion confirment et nuancent à la fois les tendances dénoncées par les professionnels inquiets face à Hollywood et aux multiplexes



Loin d'être générale, la réduction de l'écart entre productions françaises et américaines est due à quelques « grosses sorties »

quand 12 d'entre eux disposaient de 20 salles et plus.

Une autre statistique vient confirmer des affirmations longtemps réitérées sans s'appuyer sur des données fiables à propos du rôle des grands circuits français de distribution, accusés de diffuser surtout des productions américaines. Ce qui est vrai, mais à un niveau qui reste modéré.

DÉSEQUILIBRE

Les chiffres fournis par l'Observatoire montrent qu'en 1995, Gaumont a sorti 13 titres hollywoodiens et UGC 16, contre respectivement 5 et 9 films français. Ce déséquilibre est à mettre en relation avec le nombre total de sorties des deux nationalités, soit 129 films américains et 134 films français. On voit donc que les cir-

CRÉÉ POUR INSTAURER une meilleure transparence grâce à la publication de chiffres reconnus par tous les professionnels, l'Observatoire de la diffusion et de la fréquentation cinématographique a tenu sa première séance, jeudi 23 mai, sous la présidence du directeur général du CNC (Centre national du cinéma). Composé de représentants des réalisateurs, des producteurs, des distributeurs et des exploitants, ainsi que de fonctionnaires spécialisés dans les arbitrages en la matière, cet organisme doit se réunir début juillet, puis trimestriellement à partir de septembre. Il analysera et publiera les données statistiques fournies par le CNC, mais doit également demander toute autre étude qui apparaîtra pertinente.

Bien que partiels (certains d'entre eux ne concernent pour l'instant que Paris) du fait de la relative précipitation avec laquelle l'Observatoire a été mis en place, les premiers chiffres issus de la réunion du 23 mai apportent déjà plusieurs éclairages nouveaux.

Tout d'abord on constate une inégalité entre le nombre de copies dont bénéficient les films français et celui dont bénéficient les films américains. Si cette inégalité - qui n'a rien d'un raz de marée - tend apparemment à se réduire, c'est grâce à une poignée de grosses sorties françaises, et non à une remontée globale de la présence des films français sur les écrans. Ce que confirme un autre indicateur : en 1995, 20 titres français sont sortis dans une seule salle à Paris, et 88, dans un circuit inférieur ou égal à 8 écrans, tandis que 5 seulement ont disposé de 20 salles et plus. Alors que 38 films américains ont dû se limiter à 8 écrans ou moins,

programmés. Il ne peut que conforter ceux qui dénoncent les multiplexes comme « porte-avions du cinéma américain », selon la formule reprise par le ministre de la culture. On constate, en effet, qu'une salle ne comportant qu'un écran consacrait en moyenne 48,6 % de ses séances à des films européens en 1995, mais que ce pourcentage va en décroissant à mesure qu'augmente le nombre d'écrans, pour atteindre 35,6 % dans les multiplexes de 14 écrans (la moyenne nationale s'établissant à 42,5 %).

Si ces données précieuses permettent de couper court à certaines affirmations excessives de part et d'autre, elles sont encore insuffisantes. L'Observatoire a donc demandé la mise en place de plusieurs autres indicateurs, notamment une étude systématique des évolutions dans les zones d'implantation des multiplexes, et la prise en compte du nombre de fauteuils, et pas seulement du nombre d'écrans, pour mieux mesurer l'impact des films à leur public potentiel.

NERVOSITÉ

Enfin, le directeur général du CNC, Marc Tessier, a demandé que, si la vocation de l'Observatoire est de fournir des données fiables, et pas seulement du nombre d'écrans, pour mieux mesurer l'impact des films à leur public potentiel,

En outre, Marc Tessier affirme que, si la vocation de l'Observatoire se limite à mettre en évidence les fonctionnements, et éventuellement les dysfonctionnements du secteur sous le parrainage des pou-

voirs publics et des représentants de toutes les branches professionnelles, ses travaux sont destinés à susciter des initiatives de l'Etat, réformes de fond ou saisine de la Commission de la concurrence sur les cas d'espèce.

La première réforme attendue en la matière pourrait consister en une baisse du soutien automatique aux salles en fonction de l'augmentation de leur nombre d'écrans (et

La réaction

des indépendants

D'abord réticents face à un organisme où ils craignent d'être marginalisés, les indépendants ont finalement décliné de jouer le jeu. Mais Sylvain Bursztajn, le président de l'UDIC, qui réunit les indépendants de la production, de la distribution et de l'exploitation ainsi que des réalisateurs, avertit : « On ne peut pas se contenter de donner des informations. Il y a urgence ; des mesures législatives doivent être prises conformément aux engagements pris par le ministre, qui se dit proche de notre combat. Sinon l'Observatoire ne servira qu'à tenir la chronique d'une catastrophe annoncée. » A propos des multiplexes, en particulier, il souligne les limites de la comparaison avec les autres pays européens, où ils se sont développés et ont permis une renommée significative de la fréquentation : « Ce phénomène s'est produit dans des pays où le réseau de salles était détreuvé, ce qui n'est pas le cas de la France. Attention à ne pas ruiner ce qui existe qui nous d'un nouveau modèle. »

Marc Tessier explique précisément cette anxiété par l'amélioration de la production : « On a produit récemment en France davantage de films ayant une certaine envergure économique. Comme le parc de salles n'augmente pas en proportion, il est naturel qu'apparaisse une impression d'étranglement. Par ailleurs, l'augmentation des coûts de sortie représente une véritable menace pour les distributeurs de taille moyenne. »

Jean-Michel Frodon

Cinéma : histoire d'une colonisation *par Anatole Dauman*

EN 1981, François Mitterrand inaugurait dans sa déclaration de candidat une ère nouvelle pour le cinéma français. Tous les monopoles devaient être mis en question si l'on ne voulait pas que, demain, l'image fût américaine, comme les magnétoscopes étaient déjà japonais. Quinze ans après... Les monopoles règnent sur les films comme sur les salles. Et les images américaines dominent un cinéma français parmi les derniers à résister encore grâce aux quotas de diffusion audiovisuelle. Comment en est-on arrivé là ? Jack Lang s'en souvient. Qui ne fut abusé par sa volonté de protéger un cinéma divers et pluriel, par ses gesticulations anti-américaines, par son entreprise de séduction de la communauté cinématographique ?

L'histoire révèle les coulisses de ce spectacle : un complot savamment prémédité, qui, par étapes, allait livrer notre cinéma à l'imperium hollywoodien. Ainsi se dévoilera un accord notoirement

conclu avant la campagne présidentielle avec une multinationale qui avait pressenti le « bon choix ». 1982. La loi Lang sur la communication audiovisuelle, derrière le faux-semblant de la séparation de l'entente Gaumont-Pathé, dépeçait le droit de la concurrence et livre aux grands circuits : Gaumont, Pathé, Parafrance, UGC, les clés du marché.

1985. Sur le point de quitter le gouvernement, le ministre de la culture orchestre la première conséquence de la loi Lang : le dépeçage du circuit Parafrance entre les trois autres groupements, moyennant une concession au bénéfice d'un indépendant.

1987. La privatisation de TF1 parachève la fin du monopole public de la télévision et renforce le pouvoir des géants de la communication audiovisuelle dans le financement des films.

1989. Le rapport de l'expert Dominique Brault dénonce la non-application des dispositions de la loi Lang relatives à la protection du cinéma indépendant et met en

garde les pouvoirs publics sur la concentration en marche dans un secteur « *allergique au droit* ». Désavoué, Dominique Brault démissionne de son poste de président de la commission de la programmation instituée par la loi Lang.

1990. Le groupe Chargeurs, présidé par Jérôme Seydoux, frère du PDG de Gaumont, achète le circuit Pathé. Les deux frères multiplient les déclarations apaisantes sur le maintien de la concurrence entre eux.

1992. Un échange d'actifs entre nos deux frères concurrents constitue de fait l'entente Gaumont-Pathé. Le gouvernement Bérégovoy donne accord à cet entêtement définitif de la loi Lang moyennant une nouvelle concession symbolique à un indépendant. Entre-temps, les deux circuits qui se partagent désormais Paris assurent leurs positions pour la distribution des films « porteurs » américains : Gaumont distribue les films de Walt Disney, UGC distribue les films de Fox et de Castle Rock.

1995. La part de marché des films américains frôle les 65 % pour 100 millions de spectateurs subsistants. En 1981, elle était de 30 % sur 200 millions de spectateurs.

Que reste-t-il des fallacieuses promesses de 1981 ?

Un ghetto, des barons nantis et orgueilleux de s'être vendus

Que reste-t-il des fallacieuses promesses de 1981 ? Un ghetto où survivent, transis, une poignée de distributeurs et d'exploitants portant honteusement leur étoile, des barons nantis et orgueilleux de s'être vendus aux grandes entités

franco-hollywoodiennes, une télévision renforcée par une « directive sans frontières », mais pour combien de temps ? Et un projet de réforme inspiré de la cohésion : assouplir les aides publiques au cinéma pour permettre aux groupes dominants étrangers d'accéder à un système jusqu'alors réservé aux films parlant français.

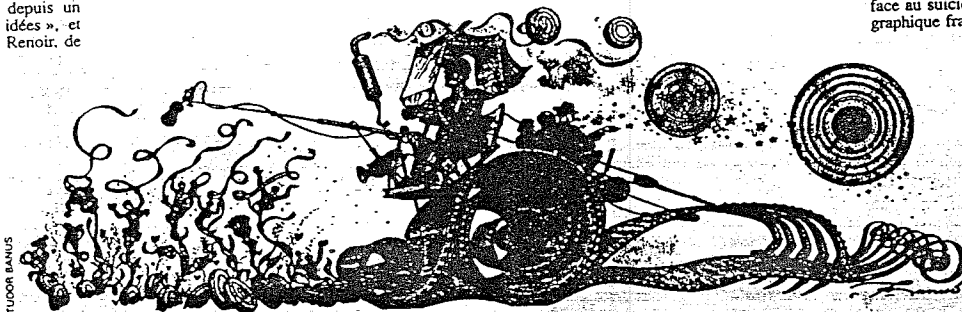
Et demain ? Les mêmes professionnels s'attribueront, à n'en pas douter, les contributions que les télévisions étaient tenues de verser aux productions européennes. Derrière un cinéma français colonisé, le chômage de l'industrie audiovisuelle se profile... Ainsi, le complot ourdi en 1981 aura-t-il l'effet final - pour le plus grand profit de quelques-uns - d'exporter le chômage en Europe et de diffuser sans partage les images américaines sur les magnétoscopes japonais ?

Anatole Dauman est producteur de films.

TRAHISON DES MAJORS NATIONALES

Le cinéma français étouffé par Hollywood

Par CARLOS PARDO*



TUDOR EVANS

A U moment où certains professionnels du cinéma essaient de dissimuler leur peur derrière les paillettes multicolores du grand show télévisuel qu'est devenu le Festival de Cannes, peut-on oublier cette récente déclaration de M. Nicolas Seydoux, patron de Gaumont : « Il appartient aux réalisateurs français de faire des films pour le public. Le cinéma doit s'adresser au plus grand nombre. Celui qui pense que l'on peut dire mille idées à une personne par le biais du cinéma doit changer de métier (1) » ?

Ces propos méprisants opposent, depuis un siècle, le « grand public » et les « idées », et nient, en définitive, au pays de Jean Renoir, de Jean Vigo et de François Truffaut, le caractère artistique et culturel du septième art. Ils n'auront guère surpris ceux qui connaissent l'attitude actuelle des trois grands groupes français Gaumont, Pathé et UGC. Et qu'a dénoncée, avec fracas, début avril dernier, l'acteur Jean-Paul Belmondo (2). M. Seydoux a l'avantage d'être clair. Même s'il déçoit certainement tous ceux – et ils sont nombreux – qui, au nom du cinéma français et contre l'hégémonie de Hollywood, avaient naguère – imprudemment – favorisé le développement de ces majors nationales. Ces groupes ont trahi leur mission, ils ne songent qu'à la rentabilité. Ils ont capitulé devant l'Amérique, pis, ils ont signé un pacte de collaboration avec Hollywood sous prétexte que la culture et l'art seraient devenus un luxe hors de portée d'un pays comme la France (3)...

Cannes, c'est aussi l'heure du bilan. On se gardera officiellement d'avoir vu en 1995 le nombre de films français augmenter. En oubliant que le budget moyen d'un long-métrage (18 millions de francs en 1991) est passé, en 1995, à 28 millions, traduisant ainsi la tendance actuelle à favoriser les œuvres à gros budget au détriment des « petits films ».

DANS la logique des majors, « gros budget » signifie à coup sûr « grand public ». Pourtant, les résultats de cette année démentent à nouveau cet adage. Les deux tiers des films à gros budget ont connu de graves échecs commerciaux (4). L'exemple le plus spectaculaire est celui du « long-métrage le plus cher de l'histoire du cinéma français », *Le Hussard sur le toit*, de Jean-Paul Rappeneau, produit par René Cleitman pour la société Hachette Première. Tout avait pourtant été réuni pour garantir le succès de cette énième reconstitution historique, nouveau « film de patrimoine national », qui aura coûté 176 millions de francs !

D'abord, le tandem champion Rappeneau-Cleitman, naguère triomphant avec *Cyrano de Bergerac*. Puis l'apport d'importantes sources de financement public et privé ; des préventions à l'étranger bien avant la fin du montage ; une promotion tonitruante orchestrée par les médias du groupe Hachette (Europe 1, Première, Elle, Paris-Match, Pariscope, Le Journal du Dimanche, etc.) ; et même une mobilisation de tous les lycéens de France, à qui on avait imposé le roman de Jean Giono au programme, etc. Lors de la sortie du *Hussard*, René Cleitman déclarait avoir appliqué les méthodes hollywoodiennes, persuadé que son film pourrait ainsi ouvrir « les portes de l'espoir » [entendez celles de l'Amérique] – pour le cinéma français (5). René Cleitman regrette d'ailleurs que les *sneak pre-*

views (6) ne soient pas pratiqués couramment en France. Et avoue s'être, avant le tournage, posé la question du choix de la langue. Jean-Paul Rappeneau aurait refusé de tourner en anglais, « pour ce film-là. Mais à l'avenir, personnellement, confie Cleitman, je l'encouragerai vivement à le faire. » Pourquoi pas (7) ?

Malgré toutes ces précautions, *Le Hussard sur le toit* n'a point trouvé les cinq millions de spectateurs nécessaires. Qui plus est, au moment de vendre le film à Miramax, distributeur aux États-Unis appartenant à Disney, celui-ci a exigé des coupes et un nouveau montage. Jean-Paul Rappeneau s'est exécuté : « La version française est ma version. Mais dois-je m'obstiner, camper sur mes positions, au risque de compromettre la carrière du film aux États-Unis ? Je dois dire d'ailleurs que cet exercice m'amuse. Encore une fois, je ne le vois pas comme un diktat », conclut sans rire ce « grand créateur ». Bien entendu, un tel échec ne remet pas en cause la politique de Hachette puisque René Cleitman annonce la production future de films américains, mais aussi du prochain long-métrage d'Eric Rochant (auteur d'*Un monde sans pitié*), « film français tourné en Amérique et en langue anglaise ».

La fascination des groupes français pour Hollywood a-t-elle des limites ? On connaît les liens qui unissent désormais Gaumont et Disney (GBVI) et l'alliance existant entre UGC et Fox (UFD), ainsi que l'entente de non-concurrence entre Gaumont et Pathé (dirigé par Jérôme Seydoux, patron du groupe Chargeurs, et frère de Nicolas, patron de Gaumont...). Le grand producteur indépendant Anatole Dauman n'a cessé de dénoncer cette scandaleuse situation et de mettre en garde contre l'anéantissement de la création française (8).

GBVI et AMLF (société contrôlée par le groupe Chargeurs) arrivent en tête au classement des distributeurs de 1995 et se partagent 40 % du marché français (9). Derrière eux on trouve les « majors » américaines Warner, Universal et Columbia. Ces cinq sociétés contrôlent 70 % du marché !

Le premier distributeur indépendant se situe en huitième position. Il s'agit de MKL, fruit de l'union entre le groupe de M. Marin Karmitz,

MKL, et la société de production Lazennec. Mais l'indépendance de MKL semble déjà menacée ; M. Marin Karmitz ne vient-il pas d'ouvrir son capital au puissant groupe de communication Havas ? Les indépendants peuvent-ils faire autrement que s'allier aux grands groupes ? En 1995, quatorze sociétés indépendantes ont disparu...

Continuellement alimentés en films hollywoodiens, les réseaux de salles des majors américano-françaises laissent peu de place pour les films français. Surtout si ces films n'ont pas été produits par ces majors. Alors que les grandes machines hollywoodiennes – *Copycat*, *Toy Story*, *Get Shorty*, *Nixon* – disposent de 300 à 500 copies pour alimenter autant de salles, la majorité des films français ne peuvent compter, au mieux, que sur quelques dizaines de copies et se retrouvent confinés, quand ils ont un distributeur, dans le ghetto culturel des cinémas « art et essai ». La méthode est identique sur l'ensemble du Vieux Continent, si bien que les seuls liens cinématographiques entre citoyens européens sont les films hollywoodiens...

Une centaine de complexes multisalles (de 12 à 20 écrans en moyenne) sont en projet aux six coins de l'Hexagone. Ces énormes investissements balaient la prétendue crise du cinéma : il y a encore des salles de ce nouveau type ont démontré, en devenant les « porte-avions » des produits hollywoodiens, avec quel genre d'œuvres médiocres les majors ont l'intention de s'enrichir.

Un récent projet de loi visant à limiter les constructions de salles de plus de 2 000 places, et les assimilant aux « grandes surfaces » de la distribution commerciale, apparaît bien dérisoire. En effet, le projet de loi ne concerne que les implantations en centre-ville alors que la plupart de ces « monstres » sont prévus en périphérie. Enfin, faire entrer le cinéma dans le régime général du commerce, n'est-ce pas lui faire perdre son caractère d'« exception culturelle », fameuse bataille de la France lors des accords du GATT en 1994 ?

Près de 56 % des recettes des films américains proviennent de l'exportation. Dans un classement des résultats comparés, aux États-Unis et en

France (10), sur quarante films américains, on constate que celui en dernière position réalise tout de même quelque 30 000 entrées en France, ce qui, pour un long-métrage indépendant français, constituerait un score inespéré. Comment ne pas comprendre les jeunes réalisateurs qui se déclarent conscients d'être « en état de résistance face à l'impérialisme culturel américain (11) » ?

La poignée de producteurs et de distributeurs indépendants ayant survécu à l'hécatombe jouent leurs dernières cartes. N'est-il pas temps, pour les indépendants, de mettre sur pied, de toute urgence, des lieux et des systèmes de résistance face au suicide culturel de l'industrie cinématographique française et européenne ?

En dix ans, le bilan commercial de l'audiovisuel européen face aux États-Unis s'est fortement dégradé (les pertes étaient de 2 milliards de francs en 1985 ; en 1995, elles étaient de 32 milliards !) ce qui a entraîné la disparition sur le Vieux Continent de quelque 250 000 emplois... Et cela va sans doute s'aggraver avec les mégakoncentrations qui se multiplient dans les industries de la communication, de l'informatique et de l'audiovisuel, quand on voit que Walt Disney a racheté la chaîne ABC, que Viacom s'est emparé de Paramount et que Microsoft s'allie au réseau CBS. Ces nouveaux mastodontes du multimédia s'approprient à avaler les cinémas nationaux d'Europe, avec l'aide des géants européens Bertelsmann, CLT, Canal +, Leo Kirch, Havas, qui s'associent actuellement pour le contrôle de la télévision numérique (lire, page 14, l'article d'Ignacio Ramonet).

APRÈS plusieurs cris d'alarme, se sont tenues en début d'année les Assises du cinéma indépendant, à la suite desquelles a été créée l'Union des indépendants du cinéma (UDIC). Les premières actions de l'UDIC, en vue d'alerter les pouvoirs publics, sont attendues ce mois-ci, précisément durant le Festival de Cannes. Trop tard ?

Au même moment, l'ACID, structure de diffusion de cinéma indépendant, outil indispensable, soutenant une quinzaine de films par an, travaillant aussi bien auprès du public – de province notamment – que des professionnels, est sur le point de disparaître. Abandonnée, avec la bénédiction du Centre national de la cinématographie par les organismes professionnels qui la subventionnaient jusqu'à présent. Alors que des licenciements économiques sont en cours, le Centre national de la cinématographie vient d'admettre la nécessité de préserver l'ACID. Histoire de sauver la face à l'occasion du Festival de Cannes ?

(1) Nicolas Seydoux, patron de Gaumont, in *Le Figaro Magazine*, 23 décembre 1995.

(2) *Le Monde*, 11 avril 1996.

(3) Lire Carlos Pardo, « La création au secours du cinéma français », *Le Monde diplomatique*, mai 1994.

(4) Voir *Le Film français*, 9 février 1996.

(5) *Le Monde*, 21 septembre 1995.

(6) Projections tests après lesquelles le film subit des coupes et des réaménagements pour plaire au plus grand nombre.

(7) Souvenons-nous par exemple d'une autre superproduction française, adaptation d'un roman de Marguerite Duras et tournée en anglais avec casting international à la clé : *L'Amant*, de Jean-Jacques Annaud.

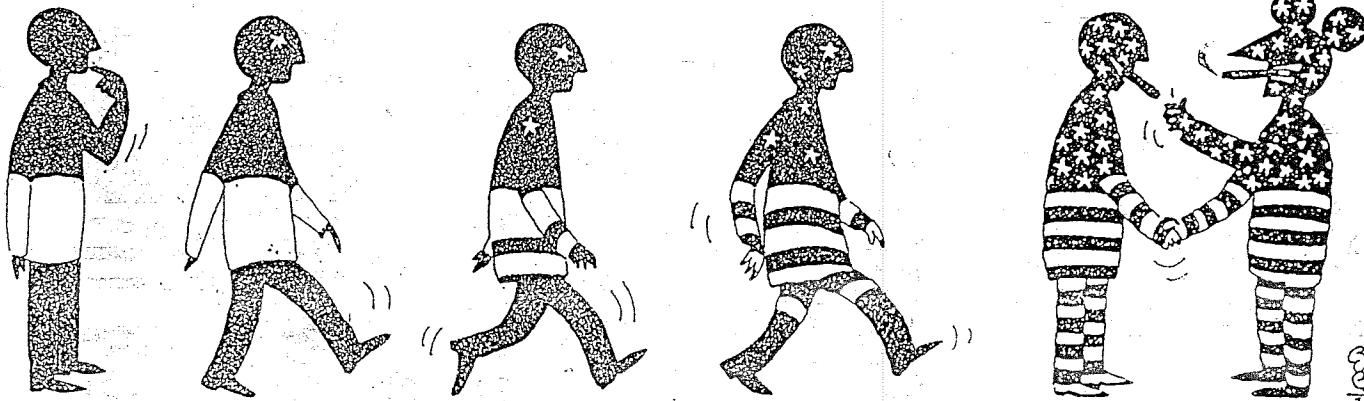
(8) Cf. Anatole Dauman, « Lettre aux « majors » d'Hollywood et à leurs zéloteurs français », *Le Monde diplomatique*, décembre 1995.

(9) *Le Film français*, 19 janvier 1996.

(10) *Le Film français*, 17 février 1995.

(11) *Le Monde*, 4 avril 1996.

Lettre aux « majors » d'Hollywood...



... et à leurs zélateurs français

A mon ami John Hunt, Américain réveillé, dont l'esprit me rapproche des vraies richesses de mon pays.

NOTRE siècle a inventé un art : le cinéma. Il nous faut le préserver pour les générations futures. Je ne suis pas historien de la culture ; ni un sociologue né sur les orientations prochaines de la communication de masse. Je suis un producteur de cinéma, c'est-à-dire un saltimbanque, convaincu par cinquante années dans cette activité que le cinéma est un art qui ne saurait s'épanouir dans l'uniformité imposée par l'industrie audiovisuelle dominante d'un quel que pays. Or il est aujourd'hui, en France, fortement menacé d'extinction par ce qu'il faut bien appeler l'invasion hollywoodienne. Nul anti-américanisme dans mon esprit. Je pense aussitôt aux grands pionniers du cinéma américain qui, à Hollywood, dès 1914, ont fait d'un divertissement de foire le véhicule d'une esthétique au service d'une interrogation éthique. C'est-à-dire une œuvre d'art.

Et je veux saluer l'accueil constant, à Hollywood, d'écrivains, de cinéastes et d'acteurs européens qui, de diverses manières, y trouvèrent refuge et ont tant apporté au septième art américain. Je pense particulièrement aux années sombres quand survint de l'intelligence et de la culture les plus graves périls en Allemagne ou ailleurs en Europe.

Mais il me faut lancer un cri d'alarme. Depuis vingt ans, l'histoire de l'exploitation des films en France révèle une terrifiante continuité. Continuité des pouvoirs publics, de gauche ou de droite, affirmant leur rôle de défendre le cinéma français, d'aider la production pluraliste, et d'assurer une saine concurrence entre les salles indépendantes et les grands circuits (Gaumont, Pathé, UGC). Continuité des instances administratives et de certains tribunaux qui, par une suite de décisions perverses, appliquant les lois fixées par le pouvoir, condamnent – pour la forme – les atteintes à la concurrence qui leur sont signalées.

Continuité, enfin, des grands circuits qui, jour après jour, absorbent les indépendants, prennent par des ententes abusives toute concurrence entre eux, et transforment, au

bout du compte, les meilleures salles en chasse gardée du cinéma hollywoodien.

« L'intérêt de nouer une relation régulière avec une « major » américaine est la conséquence du phénomène de concentration de l'industrie française », reconnaissait M. Alain Sussfeld, directeur d'UGC, au lendemain de l'accord de codistribution que sa compagnie venait de signer avec la Twentieth Century Fox (1). Les grands circuits français d'exploitation n'ont cessé de justifier leur politique de concentration en expliquant que seuls les groupes puissants seraient capables d'assurer une protection contre la minime d'Hollywood (2). Les récents accords signés entre Gaumont et Buena Vista, distributeur international de Disney, UGC et Castle Rock, filiale du groupe Turner, puis UGC et Fox montrent clairement à quoi menait cette stratégie.

En 1981, le candidat François Mitterrand fustigeait les monopoles du cinéma et promettait une vaste réforme afin de restaurer le pluralisme dans la création et la diffusion des films. À l'instigation du nouveau ministre de la culture, M. Jack Lang, la mission conduite par M. Jean-Denis Bredin se faisait l'apôtre d'une politique de la concurrence pour le cinéma, mais préconisait l'adoption d'une loi qui, au nom de la spécificité de cet art, le protégerait contre le droit commun de la concurrence. De ce principe, naquit une loi en trompe-l'œil, la « loi Lang » de 1982 – qui, dans la pratique, permet aux grands circuits d'échapper aux condamnations pénales. (Les plaintes de certains exploitants et la saisine de notre syndicat – l'Association française des producteurs de films, AFFF – avaient motivé, en 1979, un solennel avertissement de la Commission de la concurrence.)

Les grands circuits disposaient dès lors de multiples tactiques pour accroître leur parc de salles : programmer des salles indépendantes ou, au contraire, les racheter après avoir dévalorisé le fonds de commerce en ne leur four-

nissant plus de films, ou construire de nouvelles salles grâce aux fonds collectifs de l'aide au cinéma (3) !

Même si elle a entraîné provisoirement la dissolution du GIE Gaumont-Pathé, la loi Lang a, de fait, légalisé les nouvelles ententes soumises formellement à l'agrément du Centre national de la cinématographie (CNC).

En 1990, M. Jérôme Seydoux, frère de M. Nicolas Seydoux, président de Gaumont, devint, avec l'appui des pouvoirs publics, propriétaire de Pathé. Ainsi renaissait de ses cendres le défunt GIE. Un an et demi plus tard, au terme d'un échange d'actifs, les deux circuits se partageaient la France : à Gaumont, le marché parisien ; à Pathé, les grandes villes de province. Affirmant sans ambages leur

volonté d'éliminer toute concurrence entre eux, les frères Seydoux n'en ont pas moins obtenu la bénédiction des pouvoirs publics. Les poursuites judiciaires engagées par les exploitants indépendants restent vaines grâce aux étranges lacunes de la loi de 1982.

En 1992, le verrouillage des écrans de France est achevé. Singulier paradoxe pour ceux qui invoquent sans cesse les lois du marché. Et, comme on pouvait s'y attendre, le monopole français est vite devenu l'otage des géants hollywoodiens. Le combat pour l'exception culturelle – masquera la réalité économique. Le maintien du système d'aide au cinéma est assuré, mais les produits d'Hollywood sont désormais distribués sous couvert de compagnies « françaises », ou plus exactement américano-françaises (GBVI et UFD), qui se livrent au « blanchiment » de l'essentiel des recettes en provenance de notre marché.

Fin octobre 1995, M. Jack Valenti, représentant des grandes compagnies américaines (les « majors »), s'est rendu aux journées de Beaune, sur l'invitation de l'ARP (4). Les intentions proclamées de M. Valenti en faveur du cinéma européen sont jugées hypocrites, et la grande réconciliation franco-américaine n'a pas lieu. Les zélateurs de

M. Valenti laissaient supposer qu'il abandonnait sa lutte contre le système des quotas : il démentira vigoureusement dans *Le Monde* du 10 novembre 1995 ce prétendu revirement.

Le temps est venu d'une « déclaration d'interdépendance », signée par les grands noms du cinéma du monde. Une déclaration de solidarité qui affirmerait la nécessité du pluralisme culturel pour la défense de toutes les industries nationales du cinéma, menacées d'asphyxie par la surdomination américaine. Cette déclaration réclamerait aussi un renforcement des règles de concurrence en vue d'empêcher que les grands groupes de communication parviennent à dominer les réseaux de diffusion mondiaux des images et des films.

DÉFENDRE le cinéma en tant qu'art, c'est accepter qu'il soit soumis aux mêmes considérations que les autres arts, et non à l'unique critère mercantile du retour rapide sur l'investissement. Existe-t-il vraiment une contradiction insurmontable entre les deux dimensions – art et industrie – du film ?

Il nous faut dépasser la réflexion économique traditionnelle qui fait du cinéma considéré comme une forme de l'art une sorte de luxe que l'on ne pourrait plus s'offrir. J'ai construit ma carrière en favorisant la production de films à moyen ou petit budget, et j'enonce, autant comme un acte de foi que comme un principe économique, que si le cinéma de création était appelé à disparaître, disparaîtrait avec lui la rentabilité globale de l'industrie cinématographique. Le pluralisme culturel constitue le meilleur garde-fou contre la mort par noyade d'un art dans l'océan des images standardisées et uni-dimensionnelles.

Les cinémas nationaux se trouvent en danger. Aussi n'est-il pas temps de défendre le pluralisme culturel par des mesures urgentes, restreignant provisoirement la libre circulation des films ? Cette forme de protectionnisme est largement préférable au suicide culturel.

(1) Cf. *Le Film français*, 16 juin 1995.

(2) Lire Carlos Pardo, « La création au secours du cinéma français », *Le Monde diplomatique*, mai 1994.

(3) Une taxe spéciale est prélevée sur chaque ticket vendu en salle et alimente un fonds de soutien reversé à la profession.

(4) Société civile des auteurs, réalisateurs, producteurs.

Par ANATOLE DAUMAN

Producteur, entre autres, de : *Hiroshima, mon amour*, d'Alain Resnais ; *La Jetée*, de Chris Marker ; *Mouchette*, de Robert Bresson ; *Masculin Féminin*, de Jean-Luc Godard ; *L'Empire des sens*, de Nagisa Oshima ; *Le Tambour*, de Volker Schlöndorff ; et *Les Ailes du désir*, de Wim Wenders.

LA NOUVELLE RENAISSANCE FRANÇAISE

« Les événements mûrissent et voilà les révolutions » Montesquieu

Lettre d'information bimensuelle

1^{er} juin 1996 - N° 11

4

Cinéma : un coup d'arrêt aux multiplexes

A l'initiative d'un parlementaire de la majorité qui ne s'est pas laissé influencer par l'oligopole régnant sur la distribution et l'exploitation cinématographiques, l'amendement Saint-Ellier a été adopté par l'Assemblée Nationale le 13 mai. Il permet le contrôle de l'implantation ou de l'extension des complexes de cinéma de plus de 1 500 places dont la construction est désormais soumise à l'autorisation de la Commission départementale d'équipement commercial. Se rendant aux arguments de Francis Saint-Ellier, les députés de la majorité ont ainsi lancé « un signal fort pour défendre l'âme de nos villes... »

Le ministre des Pme, du Commerce et de l'Artisanat, Jean-Pierre Raffarin, avait déposé un amendement similaire, mais fixant le seuil à 2 000 places, en accord avec le ministre de la Culture Philippe Douste-Blazy : « Toutes les activités s'en vont en périphérie. Nous ne pouvons plus supporter cette hémorragie. »

« Les salles de cinéma de quartier jouent un rôle prépondérant dans l'animation des centre-villes », a plaidé Francis Saint-Ellier, qui avait déjà soulevé le problème début mars, lors de l'examen de diverses dispositions d'ordre économique et financière. Il a été

soutenu notamment par le rapporteur Ambroise Guellec qui a jugé le seuil de 1 500 places « très raisonnable ». Selon lui, les projets de multiplexes en centre-ville n'auront pas de difficultés à obtenir une autorisation de la commission départementale.

« Nous recherchons la maîtrise, pas l'obstruction », a déclaré Jean-Pierre Raffarin. Mais le ministre a eu beau préconiser « le chemin de la sagesse » pour « refuser une loi-sanction, une loi-passion », il n'a pas été entendu. Presque toutes les voix des députés Rpr et Udr se sont reportées sur l'amendement Saint-Ellier qui a ainsi été adopté.

Association Pour une Nouvelle Renaissance Française (ANRF) - Association régie par la loi de 1901.
Président : Jean-Paul Pigasse. Secrétaire général : Annick Devimeux. Rédacteur en chef de la Lettre : Patrice du Boucher.
Adresse de l'Association : 105, boulevard Murat 75016 Paris. Téléphone et fax : (1) 40 71 87 85.
Maquette et mise en page : Alex Gulphe.
Cotisation annuelle : adhérents : 300 frs, entreprises : 1 000 frs, étudiants : 200 frs, bienfaiteurs : à partir de 5 000 frs.
(Cette cotisation comporte l'abonnement annuel à la Lettre d'Information, 24 numéros par an).

Sauver le film français et européen

par Anatole Dauman

La concentration des écrans entre les mains de quelques entités franco-américaines fait planer sur le cinéma français une menace de disparition. Réactions et propositions d'un producteur qui ne se résigne pas à cette mort lente.

En 1981, François Mitterrand annonçait dans sa déclaration de candidature à la Présidence de la République une ère nouvelle pour le cinéma français. Tous les monopoles, disait-il, doivent être mis en question si l'on ne veut pas que, demain, l'image soit américaine comme les magnétoscopes sont déjà japonais.

Quinze ans après, les monopoles règnent sur les films comme sur les salles. Et les images américaines dominent un cinéma français qui compte parmi les derniers à résister encore grâce aux quotas de diffusion audiovisuelle. Comment en est-on arrivé là ?

Jack Lang, qui fut, deux septennats durant, l'ordonnateur de ces grandes et petites manœuvres s'en souvient certainement.

Qui ne fut abusé par sa volonté de protéger un cinéma divers et pluriel, par ses gesticulations anti-américaines, par son entreprise de séduction de la communauté cinématographique ? Or, l'histoire révèle les coulisses de ce spectacle : un complot savamment conduit qui, par étapes, allait livrer notre cinéma à l'imperium hollywoodien. Ainsi se dévoilera un accord notoirement conclu avant la campagne présidentielle avec une multinationale qui avait pressenti le « bon choix ».

• 1982. La loi Lang sur la communication audiovisuelle, derrière le faux-semblant de la séparation de l'entente Gaumont-Pathé, dépénalise le droit de la concurrence et livre aux grands circuits – Gau-

mont, Pathé, Parafrance, Ugc – les clés du marché.

• 1985. Sur le point de quitter le gouvernement, le ministre de la Culture orchestre le premier effet de la loi Lang : le dépeçage du circuit Parafrance au profit des trois autres groupements moyennant une concession au bénéfice d'un indépendant.

• 1987. La privatisation de TF1 parachève la fin du monopole public de la télévision et renforce le pouvoir des géants de la communication audiovisuelle dans le financement des films.

• 1989. Le rapport d'un expert, Dominique Brault, dénonce l'inapplication des dispositions de la loi Lang relatives à la protection du cinéma indépendant et met en garde les pouvoirs publics contre la concentration en marche dans un secteur « allergique au droit ». Désavoué, Dominique Brault démissionne de son poste de président de la Commission de la programmation instituée par la loi Lang.

• 1990. Le groupe Chargeurs, présidé par Jérôme Seydoux, frère du Président de Gaumont, achète le circuit Pathé. Les deux frères multiplient les déclarations apaisantes sur le maintien de la concurrence entre eux.

• 1992. Un échange d'actifs entre les deux frères « concurrents » reconstitue de fait l'entente Gaumont-Pathé. Le gouvernement Bérégovoy donne son accord à cet enterrement définitif de la loi Lang moyennant une concession symbolique à un indépendant. Entre-temps, les deux circuits qui se

.../...

partagent désormais Paris assurent leurs positions pour la distribution des films « porteurs » américains : Gaumont distribue les films de Walt Disney, UGC distribue les films de Fox et de Castlerock.

Résultat de l'opération : en 1981, la part des films américains en France était de 30 % sur un marché de 200 millions de spectateurs ; en 1995, la part des films américains frôle les 60 % pour un marché de 130 millions de spectateurs subsistants.

Que reste-t-il des fallacieuses promesses de 1981 ? Un ghetto où survivent, transis, une poignée de distributeurs et d'exploitants portant honteusement leur étoile, des barons nantis et orgueilleux de s'être vendus aux grandes entités franco-hollywoodiennes, une télévision renforcée par une « directive sans frontières », mais pour combien de temps ?

Et un projet de réforme inspiré de la cohabitation : assouplir les aides publiques au cinéma pour permettre aux groupes dominants étrangers d'accéder à un système jusqu'alors réservé aux films parlant français. Et demain ? Les mêmes professionnels s'attribueront, à n'en pas douter, les contributions que les télévisions étaient tenues de verser aux productions européennes.

Derrière un cinéma français colonisé, le chômage de l'industrie audiovisuelle se profile... Ainsi le complot ourdi en 1981 aura-t-il l'effet final – pour le plus grand profit de quelques uns – d'exporter le chômage en Europe et de diffuser sans partage les images américaines sur les magnétoscopes japonais ?

Est-il encore possible de revenir en arrière et de lutter contre une concentration, dans le domaine de

la distribution des films, qui menace de faire disparaître le cinéma français ? Je ne le sais. Mais ce dont je suis certain c'est qu'il convient de tout entreprendre pour restaurer une véritable concurrence sur notre marché.

Comment procéder ?

De façon très simple, en édictant des textes

qui encadrent sévèrement les « grandes surfaces » du cinéma et autres méga-complexes. Il suffit pour cela de modifier deux articles de la loi de Juillet 1982 sur la communication audiovisuelle, les articles 90 et 92. Ce sont, en effet, ces deux dispositions qui ont cautionné les graves dérives dont nous sommes témoins depuis près de quinze ans.

Un homme avait pris, dès 1993, la mesure du problème et s'était résolument engagé dans la bataille. Il s'appelait Robert Bordaz. Informé de la situation du paysage audiovisuel français, car il avait jadis présidé l'Ortf, il s'est chargé de rédiger une proposition de loi modifiant les deux articles « scélérats ». Si l'on avait suivi ses conseils, le cinéma français ne se trouverait pas dans cette situation tragique.

Robert Bordaz est mort il y a quelques semaines. Mais ses propositions sont plus urgentes que jamais, et il convient de les divulguer largement.

Exprimées par ce sage qui a su traduire les angoisses de toute une profession, elles peuvent, si elles

sont appliquées avec fermeté, mettre un terme aux abus qui condamnent le cinéma français à disparaître.

Écoutons cette voix d'outre-tombe. Elle nous indique la bonne direction.

La passion au service du cinéma

Hiroshima mon amour réalisé par Alain Resnais, d'après un scénario de Marguerite Duras, *Masculin-féminin* de Jean-Luc Godard, *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson, *L'empire des sens* de Naguisa Oshima, *Le coup de grâce* d'après Marguerite Yourcenar, *Le Tambour* d'après Günther Grass, *Le faussaire* d'après Nicolas Born, tous trois co-produits et réalisés par Volker Schlöndorff, *Paris-Texas*, *Les ailes du désir* de Wim Wenders, et tant d'autres chef-d'œuvres qui ont marqué notre époque, font d'Anatole Dauman une des plus prestigieuses figures du cinéma mondial.

Producteur de 110 courts métrages et de 45 longs métrages, président d'Argos Film et de l'Association française des producteurs de films et de programmes audiovisuels, Anatole Dauman n'est pas seulement un artiste ; il est aussi un homme passionné qui n'entend pas rester muet devant la mort douce du cinéma français. De toute son énergie, il s'oppose à la colonisation du marché par les puissants groupes américano-français.

Au fond, toute son action relève de la formule un peu oubliée d'un grand écrivain français : « En prison, la médiocrité ! ».

Le projet de Robert Bordaz

Robert Bordaz avait rédigé, en 1993, une proposition de loi dont l'adoption aurait assurément changé le cours des événements. Entouré des conseils de deux éminents experts, Jacques Flaud – ancien directeur général du Centre national du cinéma – et Dominique Brault – contrôleur d'État – il s'était donné pour tâche de convaincre le gouvernement de présenter ce texte au Parlement. Mais, bien qu'il ait été l'un des compagnons du général de Gaulle et que sa notoriété fut grande, il n'avait pas encore réussi à persuader tous nos responsables de la nécessité d'agir. Voici dans son intégralité le projet qu'il nous laisse.

– Exposé des motifs –

1. Stricte limitation du cumul des activités de production et de distribution d'une part, d'exploitation de films d'autre part.

A un faible niveau, la possession de quelques salles peut être un moyen de renforcer la vitalité d'un producteur. Par contre, la possession ou le contrôle d'un important parc de salles par des groupements exerçant aussi des fonctions de production ou de distribution, entraîne l'éviction de la production et de la distribution indépendantes du marché de l'exploitation.

Un tel parc est en effet voué prioritairement, voire exclusivement, soit à la diffusion de films « maison », soit à celle de films produits ou distribués par des sociétés ayant des liens financiers ou contractuels avec ces entreprises.

Pour préserver l'équilibre du marché, la loi nouvelle doit prévoir qu'au-delà d'un seuil fixé à trente écrans détenus ou contrôlés par un producteur ou un distributeur de films, le cumul des activités de production, de distribution et d'exploitation soit rigoureusement interdit.

Les entreprises en infraction avec cette règle devront choisir entre l'une ou l'autre de ces activités.

2. Déconcentration du secteur de l'exploitation.

Actuellement, les trois principales entreprises nationales de spectacles cinématographiques (Gaumont, Pathé, Ugc) assurent elles-mêmes, ou par l'intermédiaire de salles membres de leur groupement de programmation, l'exploitation de plus de 80 % des films d'exclusivité présents sur le marché parisien.

Le contrôle par ces entreprises d'un abondant parc de salles situées dans les quartiers directs de la capitale, où se joue le destin commercial des films, leur assure la domination du marché.

Au sein de la profession cinématographique, personne ne doute que la puissance économique de ces groupements dans la région parisienne leur permette d'imposer aux distributeurs, en contrepartie de l'accès à leurs écrans parisiens, des plans de diffusion intégrant l'ensemble des salles qu'ils détiennent ou programment dans les autres régions cinématographiques.

Les pratiques discriminatoires qui en résultent envers

les exploitants indépendants, auxquels est fermé l'accès aux plans de diffusion des produits à fort potentiel commercial – quand bien même leur valeur compétitive serait reconnue – ont été sanctionnées à plusieurs reprises, tant par les institutions de droit commun que par le Conseil de la Concurrence.

L'instauration d'un fonctionnement concurrentiel dans le domaine de l'exploitation des films ne sera assurée que par la fixation, par région cinématographique, d'un pourcentage maximal d'écrans que pourra contrôler directement ou indirectement, une entreprise ayant choisi d'exercer, dans cette région, la fonction d'exploitant de films.

3. Maintien de l'affectation à l'exploitation cinématographique des salles que les opérateurs céderaient pour être en règle avec la loi.

Afin d'éviter que la législation nouvelle puisse entraîner une réduction du nombre d'écrans voués aux spectacles cinématographiques, les cessions de salles ne pourront intervenir qu'au profit d'entreprises pouvant disposer d'une autorisation d'exploitation cinématographique.

Seule l'autorité administrative pourra accepter qu'un tel acquéreur puisse renoncer à l'autorisation précédemment accordée aux salles acquises.

4. Suppression des entraves au respect du droit de la concurrence.

L'expérience a montré que la saisine obligatoire du Médiateur du cinéma, préalable à la saisine du Conseil de la Concurrence, par les victimes d'agissements anticoncurrentiels, est utilisée comme moyen dilatoire par les contrevenants. Ainsi, la saisine du Médiateur – qui peut faciliter le règlement de conflits ponctuels – doit devenir facultative en cas de violation de la loi nouvelle.

5. Contrôle du respect du pluralisme.

Gardien naturel des libertés civiles, protecteur de l'identité nationale, le Parlement doit pouvoir exercer régulièrement son contrôle sur l'état du cinéma français.

Pour assurer ce contrôle, il est indispensable qu'un rapport lui soit adressé chaque année par le Directeur général de la Concurrence.

- Projet de proposition de loi -

Article 1 : Les personnes physiques ou morales qui, sur le territoire national, exercent des activités de production ou de distribution cinématographique, ou contrôlent directement ou indirectement des entreprises exerçant ces activités, ne peuvent, directement ou indirectement, individuellement ou en groupe, détenir ou contrôler plus de 30 écrans de diffusion de spectacles cinématographiques.

Article 2 : Dans les six mois suivant la publication de la présente loi, les personnes visées à l'art. 1 devront faire connaître au Directeur Général du Centre National de la Cinématographie le choix qu'elles auront opéré entre la production ou la distribution de films cinématographiques d'une part, l'exploitation de plus de 30 (trente) écrans de diffusion de spectacles cinématographiques d'autre part. A défaut, le Directeur Général du Centre National de la Cinématographie appliquera les dispositions du paragraphe 2 de l'article 14 du Code de l'Industrie Cinématographique prévoyant que, pour toute entreprise appartenant à l'une des branches de cette industrie, l'autorisation d'exercer une activité peut être révoquée. Les entreprises dont il s'agit disposeront alors d'un délai de 18 mois pour procéder aux abandons d'activité ou aux cessions qu'impliquera leur choix.

Article 3 : Aucune personne physique ou morale ne peut, directement ou indirectement, individuellement ou en groupe, détenir, contrôler ou programmer des entreprises ou groupes d'entreprises de spectacles cinématographiques dont les recettes en région parisienne (Paris et banlieue) dépassent 15 % des recettes totales des salles cinématographiques de cette région, et, dans les autres régions cinématographiques, 25 % des recettes cumulées de la région administrative concernée.

Article 4 : Les personnes visées aux articles précédents doivent se conformer dans les deux ans suivant la publication de la présente loi aux dispositions qu'elle contient. Si ces dispositions n'ont pas été respectées dans ce délai de deux ans le Directeur Général du Centre National de la Cinématographie déterminera pour chaque région administrative les salles dont la cession doit être réalisée. Si l'exploitation d'une ou plusieurs de ces salles est assurée par une entreprise dont cette exploitation constitue l'activité principale, le Directeur Général du Centre National de la Cinématographie sera habilité à demander au Tribunal de Commerce compétent de désigner pour cette entreprise un administrateur provisoire, avec mission de procéder aux cessions nécessaires. Pour les salles ne relevant pas des dispositions ci-dessus, le Tribunal de Commerce désignera un liquidateur spécial chargé de procéder à la vente desdites salles, à l'amiable ou aux enchères, en respectant les intérêts en cause.

Article 5 : Les acquéreurs des salles de spectacles cinématographiques vendues en application des articles 2 et 4 ci-dessus, doivent répondre aux conditions prévues par l'article 4 de la décision réglementaire n° 12 du 2 mars 1948. Le constat d'acquisition spécifiera que les acheteurs continueront à disposer des autorisations d'exploitation précédemment accordées au vendeur par le Directeur Général du Centre National de la Cinématographie, selon les articles 16 et suivants de la décision réglementaire précitée. Ils ne pourront renoncer aux dites autorisations d'exploitation qu'après accord du Directeur Général du Centre National de la Cinématographie.

Article 6 : Le Directeur Général de la Concurrence, de la Consommation et de la Répression des Fraudes, au Ministère de l'Economie et des Finances, qui est consulté au cours des diverses phases de son application, établit le rapport annuel que le Gouvernement remet au Parlement sur l'application de la présente loi.

Article 7 : Les articles 90 et 91 de la loi du 2 Juillet 1982 sur la communication audiovisuelle sont abrogés. A l'article 92, paragraphe 1, de cette loi, la disposition « peuvent être soumis » est substituée à la disposition « sont soumis ».

Retenez cette formule...

Robert Bordaz, ancien président du Centre Pompidou : « Le cinéma français peut disparaître si les pouvoirs publics ne réagissent pas rapidement pour conjurer les menaces qui pèsent sur lui. Gaumont et Pathé ont une tendance naturelle à constituer un monopole. Condamnés une première fois en 1979 pour pratique anticoncurrentielle, obligés par la loi de 1982 à exister séparément, sanctionnés à nouveau en octobre 1991 pour abus de position dominante, sans attendre le résultat de l'appel, ils persistent immédiatement dans leurs pratiques par leur dernier accord.

Gaumont et Pathé échangent leurs salles : à la première reviennent les salles parisiennes ; à la seconde les salles provinciales. Personne n'ignore que celui qui détient le marché parisien domine la programmation dans toutes les villes de France. Celle-ci dépendrait uniquement d'un groupement d'exploitations dont les dirigeants sont respectivement, comme on le sait, MM. Nicolas et Jérôme Seydoux. Leurs salles, réunies à Paris et en province, recevaient les meilleurs films. Les salles restées indépendantes disparaîtraient bientôt. En revanche, assurés de la distribution des films dont ils contrôlent la production, Gaumont et Pathé pourraient leur consacrer, avec une bonne conscience, des capitaux importants et créer de grands « complexes » cinématographiques à la proximité des villes.

Mais, en même temps, le monopole signifierait la mort du cinéma : les producteurs qui cherchent librement à promouvoir des œuvres significatives disparaîtraient peu à peu. Et le public renoncerait à se rendre dans les salles trop éloignées de lui. En 1982, les pouvoirs publics ont voulu éviter la concentration. La loi de juillet 1982, dite loi Lang, toujours en vigueur aujourd'hui, prévoit des contrôles nombreux, institue des organes de conciliation. Mais, depuis son origine, elle a été détournée de son objet au point de provoquer la démission du président de la Commission de la programmation, M. Brault. Il n'avait pu que constater son fonctionnement défectueux en raison de l'attitude des représentants des grands circuits qui en étaient membres.

A mon sens, pour dominer cette crise, pour renouveler l'harmonie entre tous ceux qui luttent pour développer le cinéma français, il faut rétablir un régime pluraliste à tous les niveaux du cinéma français : pluralisme au niveau de la production, des producteurs indépendants subsistant à côté des grands groupes ; ensuite, une distribution équitable des films et aussi des fonds de soutien entre toutes les salles de Paris et de province ; enfin, outre les grandes exploitations, une multiplicité de salles petites ou moyennes réparties sur tout le territoire et où la population qui souhaite retourner au cinéma pourrait s'y rendre aisément.

Lors des débats de 1982, le ministre avait indiqué qu'en cas d'échec une nouvelle loi devrait intervenir. Dix ans se sont écoulés sans qu'aucune initiative ait été prise. Il est grand temps que le législateur se remette au travail et adopte des mesures enfin efficaces. Elles doivent permettre au cinéma français de conserver sa place dans le cinéma mondial et de révéler son inspiration créatrice. »

(dans Le Monde du 4 mars 1992. Sous le titre : débats : cinéma, le mauvais film du monopole).

Association Pour une Nouvelle Renaissance Française (ANRF) - Association régie par la loi de 1901.

Président : Jean-Paul Pigasse. Secrétaire général : Annick Devimeux. Rédacteur en chef de la Lettre : Patrice du Boucher.

Adresse de l'Association : 105, boulevard Murat 75016 Paris. Téléphone et fax : (1) 40 71 87 88.

Maquette et mise en page : Alex Gulphe.

Cotisation annuelle : adhérents : 300 frs, entreprises : 1 000 frs, étudiants : 200 frs, bienfaiteurs : à partir de 5 000 frs.

(Cette cotisation comporte l'abonnement annuel à la Lettre d'Information, 24 numéros par an).

LA PAROLE EST À LA DÉFENSE

par M^{re} Olivier Gozlan, avocat au Barreau de Paris, ancien secrétaire de la Conférence

Cinéma Français et droits de la concurrence: chronique d'un massacre annoncé

Patrick Vilbert, ancien secrétaire de la Conférence, est avocat au barreau de Paris, spécialisé dans le droit de l'audiovisuel et de la propriété artistique. Il est le défenseur de producteurs indépendants.



Patrick Vilbert: «Le pire n'est pas toujours certain»

Olivier Gozlan : Pourquoi avoir choisi ce sujet et ce titre plutôt provocateur ?

Patrick Vilbert : Au lendemain de la célébration du centenaire du cinéma qui ne laissera pas un grand souvenir et à l'heure de l'ouverture du 49^e festival de Cannes dont la célébration ne doit pas cacher la situation critique du cinéma français, composité du cinéma européen, il m'a paru intéressant de dresser un constat plus contrasté que ne le laisse entendre le discours dominant des représentants des grands circuits de distribution, également producteurs de produits «maison».

En quoi consiste la situation que vous évoquez ?

Il existe aujourd'hui une véritable domination d'un seul type de cinéma, le modèle américain des majors d'Hollywood, fort éloigné des productions qui, naguère, en ont fait la réputation. La faute n'en revient pas exclusivement aux États-Unis qui conduisent depuis toujours une politique de diffusion mondiale de leurs œuvres mais bien aux groupes de distribution français adossés à ces sociétés. Comme l'ont fort bien diagnostiqué certains producteurs indépendants, relayés par une presse américaine ennemie de la langue de bois, tout le monde blâme les Américains mais personne ne parle de la «complicité» des français (Barry James, International Herald Tribune, 21 octobre 1993).

Comment, à votre avis, en est-on arrivé là ?

Pour le comprendre, il faut d'abord rappeler que le cinéma, un art autant qu'une industrie, se définit comme une production, une distribution et une exploitation. Dans les années 1970, seul le pourcentage infime de salles, environ 2 %, se trouve intégré dans un circuit. Les films s'en portent plutôt bien car, quelque soit leur genre, le titre jouit de la concurrence par la réponse entre l'offre et la demande répartie entre divers circuits dont aucun ne se trouve dans une situation de monopole ou de position dominante permet à chaque œuvre de rencontrer son public sans être soumise à un impératif immédiat de rentabi-

lité dès la première semaine d'exploitation. Mais c'est aussi l'époque de la création du premier groupement d'intérêt économique (G.I.E.) Gaumont-Pathé qui va conquérir, à la fin de la même décennie, 30 % du marché de l'exclusivité.

N'y a-t-il eu aucune réaction de la profession ou des pouvoirs publics face à cette montée en puissance ?

Si, bien sûr. Des plaintes ont été déposées par des exploitants auxquels des syndicats de producteurs indépendants s'associeront, telle l'Association française des producteurs de films et de programmes audiovisuels, l'AFPP, dirigée par Anatole Dauman, l'un des derniers grands producteurs indépendants (Hiroshima mon amour, Le Tambour, Paris Texas). Le ministre de l'économie, René Monory émettra un avis en 1979 qui condamnera sans ambiguïté la structure des circuits et leurs pratiques anticoncurrentielles. Et pourtant, nous étions loin de la réalité d'aujourd'hui.

Précisément, que s'est-il passé par la suite ?

Nous arrivons en pleine campagne présidentielle de 1981. Le candidat François Mitterrand n'a pas de mots assez durs pour dénoncer les monopoles qui s'emparent du cinéma français. On sonne l'alarme contre l'impérialisme du cinéma américain et on dresse le blocus contre les magnétoscopes japonais. Le renouvellement de l'art cinématographique suppose un pluralisme des interlocuteurs qui n'existe plus. Jack Lang, sitôt nommé ministre de la Culture, institue une commission présidée par Jean-Denis Bredin dont le rapport évoque l'effet pervers de la concentration des circuits, phénomène qui fragilise au seul profit des champions du box office, la diffusion de films simplement «différents». Inspirée des conclusions de ce document, la loi Lang du 29 juillet 1982 qui pose le principe d'une communication audiovisuelle libre et pluraliste, se donne pour objectif de développer un secteur industriel fort tout en fixant des limites aux excès de la concentration. Ainsi, l'article 90 prohibe les ententes de programmation entre des sociétés d'importance nationale - le GIE

Gaumont-Pathé est nettement visé - et l'article 92 institue un Médiateur du Cinéma chargé d'arbitrer les litiges relatifs à la diffusion des films en salles.

Ne peut-on pas considérer que la loi a mis fin au monopole qui heurtait les principes de la concurrence et si oui, pour quelles raisons se serait-elle révélée inefficace ?

Vous avez raison de souligner que la loi a eu pour effet d'entraîner la dissolution du GIE Gaumont-Pathé. C'est ce qui s'est passé. Mais la même loi s'est refusée à fixer un seuil à la possession des salles dès lors que la programmation entre groupements se trouvait en principe contrôlée par référence à l'interdiction de faire obstacle au libre jeu de la concurrence. Ainsi, les circuits ont-ils pu programmer des indépendants et les racheter après avoir pris le contrôle de la distribution. Entre 1982 et 1985, c'est ainsi plus d'une dizaine de distributeurs indépendants qui ont disparu.

Le droit de la concurrence a fait l'objet d'une importante réforme en 1986. Les nouveaux textes ne sanctionnent-ils pas les cas d'ententes illicites et d'abus de position dominante ?

En effet, l'ordonnance du 1^{er} décembre 1986, notamment dans ses articles 7 et 8, prohibe les ententes qui tendent à limiter l'accès au marché ou le libre exercice de la concurrence par d'autres entreprises ainsi que l'exploitation abusive d'une position dominante sur le marché intérieur ou une partie substantielle de celui-ci. Ajoutons que ces infractions à la liberté concurrentielle sont également visées aux articles 45 et 86 du Traité de Rome, dont les dispositions ont, en outre, une valeur supérieure à toute loi interne, au regard de l'article 55 de la Constitution de la Ve République.

Ces dispositions ont-elles été appliquées et dans la négative, pour quelles raisons ?

Plusieurs actions, souvent ponctuelles, ont été menées avec succès par les indépendants, qu'ils soient exploitants ou producteurs dans un contexte qui, paradoxalement, va connaître une accélération des phénomènes de concentration. Ainsi, la liquidation de la société de distribution Parafilm en 1985 laisse la place

plus grande à un nombre encore plus réduit de circuits, Gaumont, Pathé, UGC et la société MK2 de Marin Karmitz. Cette situation conduit le professeur Dominique Brault, président de la Commission de la programmation à conclure, dès 1987, que le bilan de la réforme de 1982 est, dans une large mesure, décevant au regard du poids croissant des grands circuits. Deux ans plus tard, le professeur Brault préconisera l'abrogation des dispositions de la loi de 1982 relatives à la programmation et l'application des règles du droit de la concurrence aux litiges liés à la diffusion des films. Ces recommandations n'empêcheront pas les échanges de salles entre Gaumont et Pathé et le rachat par UGC de 24 salles à Paris.

On a le sentiment, dans la description que vous faites, qu'aucun obstacle ne paraît pouvoir ou devoir arrêter ce mouvement.

Ce serait inexact. Beaucoup de voix se sont élevées pour protester contre un état de fait qui choque l'État de droit. La presse n'y est pas allée par quatre chemins : «Main basse sur les salles» (La Croix, 15 avril 1992), «La loi des plus forts» (Serge Toubiana, Libération, 26 mars 1992), «Les Seydoux Brothers font main basse sur le cinéma français» (Le Canard Enchaîné, 22 janvier 1992), «Fric-frac dans les majors françaises» (Studio Magazine, avril 1992), employant, comme vous pouvez le remarquer, un langage plus proche des films de série noire que des conseils d'administration. Les professionnels, quant à eux, tels le Syndicat des distributeurs indépendants (SDI), le Groupement national des salles de recherche, le Syndicat des cinémas d'art, de repertoire et d'essai (SCARE) ainsi que l'AFPP, déjà citée, ont décidé de saisir le Conseil de la concurrence pour entente illicite à l'encontre de l'échange de salles Gaumont-Pathé. La question est actuellement soumise à la Cour de cassation.

Le tableau que vous tracez paraît très sombre. Pourtant, le cinéma français semble être devenu plus ambitieux, notamment si l'on songe à certaines

grandes productions récentes qui pourraient faire mentir vos propos. Qu'en pensez-vous ?

Non seulement l'arbre ne doit pas cacher la forêt mais cet exemple est parfaitement significatif d'un certain discours dominant qui n'est autre que celui de nos majors français qui défendent leurs produits «maison» dont ils assument tout à la fois la production, la distribution et l'exploitation.

Depuis toujours, les groupes défendent l'idée totalement artificielle que pour résister à l'invasion du cinéma américain spécialiste du gros budget, il faut combattre avec les mêmes armes. Autrement dit, pour défendre notre identité, singeons l'adversaire ! C'est ainsi que nos dernières «grandes productions nationales» (Germinal, Le Hussard sur le toit) ont été souvent accompagnées d'un tintamarre médiatique sans précédent bannissant toutes réserves et critiques présentées comme autant d'atteintes au moral de la nation ! Or, ce langage qui paraît véhiculer une nouvelle forme d'académisme hors lequel il n'existerait pas de genre cinématographique digne d'intérêt, me semble plus proche de la pensée unique que de la philosophie du pluralisme. Je vous renvoie à ce sujet aux récents propos tenus par le patron de Gaumont invitant tous ceux «qui pensent que l'on peut dire mille idées à une personne par le biais du cinéma à changer de métier» (Le Figaro Magazine, 23 décembre 1995) ainsi qu'à ses derniers échanges entretenus avec Jean-Paul Belmondo (Le Monde, 11 avril 1996).

Y a-t-il place, à votre avis, pour un système différent ?

Beaucoup de professionnels qui n'ont eu de cesse de prédire les dérives actuelles le disent et l'écrivent depuis longtemps. Il faut relayer leur action, si l'on est d'avis que l'ère de la multiplicité des nouveaux moyens de communication doit s'accompagner du pluralisme du contenu. Pour cela, il faut être conscient que l'acte de naissance d'un film demeure la sortie en salles. Or, aujourd'hui, l'égalité des chances, source du droit de la concurrence, n'est pas respectée. Il y a peu, Nicolas Seydoux, P-DG de Gaumont,

en réponse aux propos d'Anatole Dauman qui évoquait le massacre des films français s'est récrié : «Soyons sérieux, en France, personne ne produit ni ne diffuse autant de films que nous. Que veulent nos détracteurs ? Qu'ici, comme en Allemagne ou en Grande-Bretagne, la distribution et l'exploitation soient contrôlées par des groupes américains ? Là, on pourra parler de massacre...» (Capital, avril 1995). Eh bien, parlons-en ! Depuis 1993, Gaumont a conclu un accord de distribution avec Buena Vista, c'est-à-dire le groupe Disney, sous la dénomination GBVI. UGC a suivi le mouvement avec son propre accord conclu avec Fox, sous le nom UFD. Or, ces accords fonctionnent surtout à sens unique. Hollywood pouvant se féliciter d'avoir réussi, en Europe, ce qui lui est interdit aux USA par les lois antitrust, c'est-à-dire le cumul des fonctions de producteur et de distributeur. A la fin des années 70, les patrons de Gaumont et d'UGC justifiaient leurs actions par la nécessité de contrer la concurrence des majors d'Hollywood dont ils stipendiaient la puissance (Le film français, 29 septembre 1978, 11 janvier 1980). Les ennemis d'hier - prétendus ou non - sont devenus les alliés d'aujourd'hui (Anatole Dauman, Le Monde, 19 avril 1996; Carlos Pardo, «Le cinéma français étouffé par Hollywood», Le Monde Diplomatique, mai 1996).

Quelles conclusions en tirez-vous ?

Il y a urgence et certains professionnels réclament l'adoption d'un projet de loi rédigé par notre confrère Robert Bordaz, récemment décédé, ancien président du Centre Pompidou à sa création. Ce texte propose l'abrogation des articles 90 et 92 de la loi de 1982, l'interdiction du cumul des activités de production et de distribution et l'impossibilité pour une seule personne physique ou morale de détenir ou contrôler un parc cinématographique supérieur à 30 écrans. Le massacre est annoncé depuis longtemps. Mais on peut encore vouloir donner tort à Montherlant : le pire n'est pas toujours certain.