

Le cinéma espagnol

Source de départ : el pais – 7/11/2004

Mercedes Sampietro : presidenta de la academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas cine, en Madrid. Piensa que el cine debe reflejar la realidad y que el peor que puede pasar es la autocensura. Los Goya es la emblema de la Academia. Representa la cabeza del pintor.

Los proyectos de la Academia es :

- tener mayor repercusión en el extranjero
- apoyar a la industria en España
- contra con otra sede para mejorar la imagen del cine desde aquí..

Ahora el cine en España está mal. Ha pasado 2 años horribles. No había dinero, no se recibía el fondo de protección al cine, la televisión no compraba...

En el cine se hacen películas que están bien pero quedan 1 semana en el cine. El mercado no es libre, sino que está cautivo de la industria cinematográfica norteamericana. No se puede competir con ella porque están en inferioridad de condiciones; están copando las salas, las películas no pueden tener siquiera la posibilidad de demostrar su calidad. Hay un enorme desproporción. Las salas de exhibición son controladas por el sistema de venta de películas por lotes y por la presión que sobre los exhibidores ejercen las multinacionales.

Mercedes est une actrice : quelques extraits de sa filmographie

[Inconscientes](#) – 2003

[Lugares Comunes](#) – 2002

[Silencio Roto](#) – 2001

[Dones](#) – 2000

[Cuando vuelvas a mi lado](#) – 1999

[Las huellas borradas](#) – 1999

[Werther](#) - 1986

LIENS

Un lien sur le thème du cinéma en classe d'espagnol

<http://www.ac-creteil.fr/espagnol/peda/>

http://www.auladecine.com/enlaces/enlaces_educ.html

un lien sur les réalisateurs et acteurs espagnols :

<http://www.ac-grenoble.fr/espagnol/espana/cine/artistas.htm>

un lien pour connaître l'actualité du cinéma espagnol :

<http://www.cinehistoria.com/>

L'état du cinéma espagnol

Diffusion le vendredi 14 février 2003 à 19h00

Rédaction: ARTE France, Program33

Vibration - Cinéma espagnol

Une nouvelle génération de réalisateurs espagnols délaisse les cliquetis des castagnettes pour le claquement de dents. Même Hollywood demande à Alejandro Amenabar de terroriser Nicole Kidman dans "Les Autres". Pour l'andalou Juan Carlos Fresnadillo, leur force, c'est de plonger dans les névroses.

Chef de file de ce cinéma barré: le réalisateur Alejandro Amenabar. Dans son dernier film "Les Autres", pour faire monter l'angoisse, il multiplie les angles de vue.

Alejandro Amenabar

Ca parle de ce qu'on voit. De ce qu'on a du mal à voir. Mes films parlent de ça. Pas seulement du regard ou de l'acte de voir mais surtout du point de vue. J'ai toujours eu envie que le spectateur soit comme un enfant caché derrière chacun des personnages, qu'il découvre l'histoire en même temps qu'eux. La difficulté pour moi a été que ces stéréotypes intègrent les personnages et le message du film.

Dans ses deux premiers films, "Tesis" en 95, puis "Ouvre tes Yeux" en 98, Amenabar avait déjà mis en place son labyrinthe visuel truffé de trompe-l'œil et de personnages paranoïaques. Cette nouvelle scène espagnole n'aime pas le réalisme. A Sitges, près de Barcelone, le Festival international du cinéma de Catalogne film accompagne l'émergence de cette nouvelle vague de réalisateurs.

Fasciné par l'univers des sectes et du Mal, Paco Plaza, 29 ans, vient d'adapter à l'écran le roman fantastique de l'anglais Ramsay Campbell : " The second name ".

Paco Plaza

Comme Amenabar et les réalisateurs espagnols de ma génération, Je suis plus porté sur le visuel que sur l'aspect littéraire d'une histoire. C'est ce qui nous différencie des réalisateurs de la génération précédente.

Mai 2004

De gros succès locaux comme "Lucia y el sexo" de Julio Medem avec l'actrice Paz Vega, "Les Autres" d'Alejandro Amenabar avec Nicole Kidman ou "Les Lundis au soleil" de Fernando León de Aranoa avec Javier Bardem, n'ont jamais bénéficié de promotion et atteint des scores aussi enviables à l'étranger que "le dernier Almodovar".

Pourtant, en dehors du réalisateur fétiche de la movida madrilène, à la fois célébré et détesté par ses compatriotes, "il y a actuellement une génération mûre qui ne dépasse pas assez les frontières", s'indigne Javier Angulo, directeur de la revue de cinéma "Cinemanía".

"Le problème est que le cinéma espagnol souffre encore de l'image d'un cinéma très local. Or, il a changé!", s'enflamme Angulo qui cite les films de Medem "à l'univers poétique et sans patrie", et toute une génération de cinéastes inspirés par le cinéma hollywoodien "universel" comme Amenabar, le cinéma fantastique "sans frontières" d'Alex de la Iglesia dans "Mes Chers Voisins" ou un cinéma catalan plus expérimental avec Marc Recha ("Les Mains vides") ou Jaime Rosales ("Les Heures du jour").

Le critique s'attarde également sur ce qu'il considère comme les deux films de l'année, réalisés par des femmes, "Ma Vie sans moi" d'Isabel Coixet avec Debbie Harry, sélectionné aux Prix du Cinéma européen en 2004 et qui a triomphé au Japon, et "Je te donne mes yeux" d'Iciar Bollain, sur la violence conjugale, qui a raflé cette année la majorité des Goyas, les Oscars du cinéma espagnol, et brillé au Festival de films de femmes de Créteil (France).

"En dehors de la différence de culture, il existe une ignorance, un manque d'intérêt de la part des médias et programmeurs européens pour ce cinéma", regrette Mima Fleurent, directrice de Colifilms qui distribue la plupart des premiers films espagnols en France.

Mais surtout, "il manque une vraie image de marque collective" à ce cinéma très divers caractérisé par des trajectoires individuelles et des succès ponctuels. "Une vraie image lui donnerait une plus forte visibilité aux yeux du spectateur et de l'acheteur moyen", selon elle.

La plupart des professionnels, et notamment la Fédération des associations de producteurs (FAPAE), réclament une structure inspirée d'Unifrance, qui promeut le cinéma français à l'étranger.

La référence pour la précaire industrie espagnole demeure la France qui considère que le cinéma n'est pas une industrie comme les autres et mérite des aides de l'Etat. Le nouveau ministre de la Culture, la socialiste Carmen Calvo Poyato, l'a bien compris et promis dès sa première déclaration, une "loi d'exception culturelle", suscitant l'enthousiasme de la profession.

Le cinéma espagnol a représenté une part de marché de 16% en 2003, le cinéma américain 71%. Un total de 126 films ont été produits, ce qui place l'Espagne au 3ème rang européen. Toutefois, 49 sont des co-productions (25 avec l'Amérique latine).

Le cinéma espagnol et la censure au début des années 60

On ne peut aborder le cinéma fantastique espagnol au tournant des années 60 sans examiner comme préalable la question de la censure. L'Espagne de Franco, celle du Caudillo bien sûr, est sans doute le pays dans lequel la censure a été érigée comme le plus absurde système de contrôle cinématographique. Le clergé et l'Opus Dei, d'une part, l'armée, d'autre part, l'aristocratie terrienne vieillissante enfin, trois forces bien souvent antagonistes ont cherché à imposer un cadre répressif puissant et dissuasif. Une très bonne approche de l'histoire de la censure en Espagne est fournie par Jean-Luc Douin dans son ouvrage intitulé "Dictionnaire de la censure au cinéma" (éd. PUF, collection Quadrige, 1998). On trouvera également des informations très utiles dans l'ouvrage très accessible de Jean-Claude Seguin, Histoire du cinéma espagnol paru en 1994 aux éditions Nathan dans la collection Cinéma 128.

En 1952, le système de censure évolue avec la mise en place de la Junta de clasificación y de censura de las películas dont la mission est d'évaluer le contenu moral, politique et social des films. Mais la répression s'opère en fait à plusieurs niveaux. Tout d'abord au stade des aides financières de l'Etat : un système de classification faussement rationnel crée différentes catégories. Si par exemple, le film est classé en Première catégorie A, le producteur obtiendra de l'Etat une aide égale à 50% du budget (il s'agira de films d' "intérêt national", c'est-à-dire le plus souvent des films à sujets patriotiques). Si, en revanche, le film est classé en catégorie 3, il n'obtiendra aucune subvention. Mais la contrainte ne s'arrête pas à ce stade (on pourrait imaginer par exemple un producteur fortuné se fichant éperdument des aides de l'Etat ou bien encore un producteur capable de financer un film avec un budget ridicule...). Un film classé en catégorie 3 devient aussi un film suspect. Il sera alors très difficile de trouver un distributeur assez courageux pour se risquer à mettre à l'affiche un film risquant de provoquer des troubles par des petits groupes phalangistes bien organisés. Mieux encore, pour avoir le droit de distribuer des films étrangers (c'est-à-dire en fait les films hollywoodiens que le public espagnol souhaite voir), le distributeur ne doit proposer que des films classés au moins en catégorie 2A. Il pourra alors distribuer 4 films étrangers pour 1 film espagnol. Les recettes dépendent essentiellement des films ainsi importés, CQFD.

Les pouvoirs publics espagnols étaient toutefois conscients de la nécessité de promouvoir à l'étranger une image de marque de l'Espagne d'autant que le cinéma italien connaissait un essor énorme durant ces années cinquante. C'est ainsi que le Festival de San Sébastian a été créé en 1953. C'est ainsi également que quelques réalisateurs purent bénéficier d'une certaine liberté de ton tels Luis Garcia Berlanga et Juan Antonio Bardem. Pour le lecteur qui serait peu familiarisé avec cette époque du cinéma espagnol, on lui recommandera la vision des films suivants : *Bienvenido, Mister Marshall !* (1952, L-B. Berlanga), *Cómicos* (1954, J.A. Bardem), *Muerte de un ciclista* (1955, J.A. Bardem), *Historias de la radio* (1955, Saénz de Heredia), *Calle mayor* (J-L. Bardem), *Sendas marcadas* (1957, Juan Bosch), *Los golfos* (1960, Carlos Saura).

C'est alors qu'en 1960 se produit un évènement majeur : le retour après vingt-quatre années d'absence de Luis Bunuel. Cédant à l'insistance de nombreux amis, soucieux aussi de retrouver sa famille après tant d'années d'exil, Luis Bunuel accepte de tourner un film en Espagne produit par la société U.N.I.N.C.I. qui réunissait alors un certain nombre de créateurs de gauche (Bardem, Berlanga, Fernando Rey, Carlos Saura, etc.). Et ce fut *Viridiana* présenté

au Festival de Cannes en 1961 et qui y reçut la Palme d'Or. Le choc produit sur les festivaliers alla bien au-delà des espérances mais en retour, les autorités espagnoles, furieuses d'avoir été ainsi défaites et humiliées de voir l'Osservatore romano taxer de blasphématoire le film représentant l'Espagne à Cannes, firent feu de tous bois en séquestrant toutes les copies sur le territoire et en supprimant tous les documents administratifs relatifs au film. *Viridiana* mourut de "mort civile" en Espagne et la réalité même du film sera niée jusqu'en 1977, c'est-à-dire deux ans encore après la mort de Franco (le Caudillo bien sûr). Quant au directeur général de la cinématographie de l'époque, José Muñoz Fontan, qui avait pris la responsabilité du film, il fut démis aussitôt de ses fonctions.

Au demeurant, le scandale provoqué par *Viridiana* a éclipsé l'importance d'autres films étonnement novateurs et abordant par des voies détournées des sujets tabous comme l'homosexualité par exemple (ainsi la comédie musicale *Diferente* de Luis María Delgado, 1961, dont le générique se déroule sur des oeuvres de Garcia Lorca et d'Oscar Wilde). Il n'en demeure pas moins qu'après l'affront de *Viridiana* la censure espagnole fit preuve d'un nouveau zèle.

Le premier film de Carlos Saura, déjà cité, *Los golfos*, très remarqué à Cannes lors du festival de l'année 1960, ne put sortir en Espagne qu'en 1963. Le film *Cuando estallo la paz* de Julio Diamante, dont l'action était située durant la guerre 14-18, ne put être distribué, la censure estimant qu'il y avait là des allusions à la guerre civile espagnole. Et que dire des multiples coupures et modifications imposées au réalisateur Luis Garcia Berlanga pour son film *El verdugo* (Le Bourreau, 1963).

Pour achever ce bref aperçu sur une note d'humour, quelques exemples d'absurdités. Les films importés étant systématiquement doublés en espagnol, il était loisible aux censeurs de changer les dialogues ou de rajouter des phrases pontifiantes. Ainsi à la fin de *Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti (1960), il ne s'agit plus d'une graine de révolutionnaire mais d'un gentil fils de bonne famille. Et dans *Mogambo* de John Ford, Donald Sinden et Grace Kelly ne sont plus mari et femme (la représentation du couple étant jugée très discutable) mais frère et soeur (ce qui conduit du coup à des scènes bien proches de l'inceste!). Quant au cinéma de genre fantastique, il était bien entendu redevenu inexistant (redevenu" car l'époque du muet espagnol contient des chefs-d'oeuvre du fantastique à redécouvrir (en particulier l'oeuvre de Segundo de Chomon). Et par la suite, il demeura très mal vu de situer en Espagne l'action de récits mêlant vampires ou autres loups-garous

Le cinéma dans le monde

Enjeux

La suprématie du cinéma américain

a) De Vincennes à Hollywood

Avant la guerre de 1914, le cinéma français a été, par l'importance de sa production et de sa distribution, le premier cinéma au monde. Quelques hommes, Charles Pathé, Georges Méliès, Léon Gaumont, ont su tirer partie de l'impact de l'invention des frères Lumière pour imposer le cinéma français et conquérir les marchés internationaux. Dès 1908, Pathé Frères est devenue la plus grande compagnie de production du monde, en créant de nombreuses succursales à l'étranger, dont vingt-deux agences aux Etats-Unis. Au début des années 1910, la maison Pathé représente à elle seule 50% du marché américain. Vincennes, le siège de la société, est la capitale mondiale du cinéma. En 1912-1913, le cinéma français occupe 85% des écrans du monde entier.

La guerre de 1914 met fin à cet empire. La production est stoppée sur ordre de l'Etat, les studios réquisitionnés. L'usine de pellicules Pathé, à Vincennes, est transformée en usine de guerre. Le personnel étant mobilisé, on ferme les agences à l'étranger. Une reprise de la production s'amorce fin 1915 et en 1916, mais il est trop tard. En 1917, les Etats-Unis ont détrôné la France sur le marché mondial. Dès 1916, Charles Pathé assiège les hommes politiques pour les convaincre - sans succès, on est en pleine guerre! - de voter un contingentement de 25% des films américains sur les écrans français. Ce reflux du cinéma français arrive d'autant plus mal qu'il coïncide avec la première mutation du cinéma: la généralisation des longs métrages.

b) Un divertissement populaire

En 2000, le cinéma américain a produit 762 films. Il détient un quasi-monopole sur son marché, où la part des films étrangers ne représentait que 5,4% en 2000. Cette même année, sur le marché américain, les recettes des films en salle se sont élevées à 7,66 milliards de dollars sur le marché américain, (ce qui représente une augmentation de 60% par rapport au début de la décennie). En dépit d'une baisse, pour la deuxième année consécutive, du nombre d'entrées - 1,42 milliard de tickets vendus en 2000 -, les Américains demeurent, avec en moyenne 5 films par personne et par an, la nation qui se déplace le plus pour aller dans une salle de cinéma. Certains films étrangers, mais en langue anglaise, tirant partie de la communauté de langue, réalisent parfois des scores honorables. Pour les films en langues étrangères, la part de marché est évaluée entre 1 et 2% du box-office selon les estimations.

La part des films français aux Etats-Unis a représenté en 1999 0,4% contre 0,2% en 1998. Cinq films ont réussi à franchir ou approcher le seuil symbolique de 1,5 million de dollars en recettes salles: «Jeanne d'Arc» de Luc Besson, «Le dîner de cons» (The dinner game) de Francis Veber, «Conte d'automne» (Autumn tale) d'Eric Rohmer, «La vie rêvée des anges» (The dreamlife of angels) d'Eric Zonca, «Romance» de Catherine Breillat. D'une manière globale, les films étrangers, plus particulièrement s'ils ne sont pas tournés en anglais, sont maintenus sur un marché de «niche» qui correspond aux attentes d'un public restreint de cinéphiles à la recherche de films d'auteurs.

c) Une hégémonie mondiale

Le cinéma américain est le premier sur les marchés étrangers. Les Etats-Unis accordent un grand intérêt au marché international, notamment parce qu'en raison de l'explosion des coûts de production, certains films ne sont plus rentables sur le seul marché national.

L'amortissement des productions américaines est de plus en plus dépendant du marché international.

(... Il faut noter) la très grande attention que les Studios américains portent à concevoir leurs films pour un public universel. (L)es ingrédients de la recette: «*action, adventure, humor, love interest and special effects*». Ajoutez quelques stars, un bon metteur en scène, et vous devriez faire un succès! Et une réussite américaine - à la différence d'un succès français - se transforme très souvent en réussite mondiale!

Afin de mieux valoriser à l'échelon mondial les investissements promotionnels réalisés aux Etats-Unis lors de la sortie des films, la sortie d'un film américain est de plus en plus souvent organisée à l'échelon de la planète. En 2000, 35% des films américains sont sortis à l'étranger moins de quinze jours après leur sortie sur le marché intérieur et 60% moins d'un mois après.

Les recettes en salle des films américains sur le marché international ont été de 6 milliards de dollars en 2000, en diminution de 600 millions de dollars par rapport à 1999. Toutefois, cette baisse doit être relativisée non seulement en raison de la croissance des marchés de la télévision à l'export mais aussi parce que la fréquentation globale est restée soutenue dans les pays où le cinéma américain réalise ses meilleurs scores, notamment au Japon qui représente 16% du marché des salles à l'étranger. Viennent ensuite l'Allemagne, le Royaume-Uni, la France, l'Espagne, l'Australie, l'Italie, le Mexique, le Brésil et la Corée du sud. Au total, l'Europe rapporte au cinéma américain plus de la moitié de ses recettes mondiales (56%), avant l'Asie (25%), l'Amérique latine (13%) et l'Australie/Nouvelle Zélande (6%).

Quelques pays résistent à la vague américaine. Le plus notable est l'Inde, où le cinéma national représente 90% des parts de marché, contre 10% pour le cinéma hollywoodien. L'Inde a une solide tradition cinématographique: on compte dans ce pays 10 millions de spectateurs par jour. La situation y est inversée: les cinéastes indiens font des *remakes* de films américains, qui ont alors du succès.

Les faiblesses du cinéma européen

Lorsque l'on passe en revue l'état du cinéma européen, le bilan est inquiétant. Jusqu'aux années 1970, la distribution mondiale reposait sur trois piliers solides: les films français, les américains et les italiens. Les choses ont bien changé depuis lors.

a) La fin d'une exception italienne

Aujourd'hui, l'Italie est rentrée dans le rang et est devenue un pays producteur parmi d'autres. Certes, d'un point de vue quantitatif, le cinéma italien ne s'est pas totalement effondré, même s'il a fortement régressé: environ une centaine de films par an aujourd'hui contre plus de 200 jusqu'en 1976. Mais de nombreuses sorties ne sont que des sorties techniques qui permettent de labelliser «cinéma» des films achetés par la télévision et d'enclencher les calculs d'échéance pour les passages sur les chaînes cryptées et sur les chaînes en clair. On estime seulement à une dizaine par an le nombre de films italiens qui rapportent de l'argent.

«Il faut l'admettre, estime Jean Gilli, le directeur artistique des Rencontres du cinéma italien d'Annecy, le cinéma italien est aujourd'hui redescendu en deuxième division. Il n'appartient plus aux cinématographies de grande diffusion commerciale, il a changé de statut et ne relève plus pour l'essentiel que du circuit art et essai» (1). Et le succès exceptionnel aux Etats-Unis de «La vie est belle» de Roberto Benigni demeure l'exception qui confirme ce jugement.

D'un point de vue qualitatif, le cinéma italien souffre du poids de son prestigieux passé. Qui est capable de résister aujourd'hui à la comparaison avec Visconti, Fellini ou Antonioni? La consécration de Nanni Moretti au dernier Festival de Cannes avec «La chambre du fils» fait suite à une longue absence du cinéma italien au palmarès: les dernières palmes d'or remontaient à 1977, avec «Padre Padrone» des Frères Taviani, et à 1978 avec «L'arbre aux sabots» d'Ermanno Olmi.

Le cinéma italien a perdu beaucoup de son public; il ne représentait plus en 2000 que 15,7% du marché national - 24% en 1999 - contre 70% pour le cinéma américain. Dans les faits, le cinéma italien ne surnage que grâce à la Commedia all'italiana, ces comédies de moeurs populaires, le plus souvent sommaires et sans prétention; elles ne sont d'ailleurs destinées qu'au marché intérieur, leur nature les rendant inexportables. Quant aux films à vocation qualitative, financés grâce à une aide conséquente de l'Etat, leurs producteurs ont perdu la notion du risque et ne recherchent plus à affronter la sanction du public. *«En matière de cinéma, l'Italie est devenue une colonie américaine»* résumait devant nous, désabusé, un réalisateur italien, M. Francesco Martinotti.

b) L'industrie cinématographique britannique

La situation du cinéma anglais aujourd'hui n'est guère plus enviable que celle du cinéma italien. La France a longtemps jeté un regard méprisant sur les productions d'outre-Manche. Le cinéma anglais est une *«contradiction dans les termes»* avait coutume de se moquer François Truffaut, une opinion également soutenue par Maurice Pialat qui, tout en reconnaissant l'existence de quelques grands metteurs en scène anglais, dénie à la Grande-Bretagne la qualité de grande nation du cinéma.

Il est vrai que la Grande-Bretagne n'a pas réussi à offrir une création continue de qualité tout

au long du siècle écoulé. En Grande-Bretagne même, autant que nous avons eu l'occasion de le constater, le cinéma n'est pas bien considéré. Au regard de l'intelligentsia d'Oxford et de Cambridge, le cinéma a toujours été perçu, au pire comme un amusement vulgaire, au mieux comme une industrie qu'il importe de rentabiliser. Ce n'est pas tout à fait par hasard si les grands metteurs en scène anglais, de Hitchcock à Stephen Frears, ont choisi de partir chercher une reconnaissance de leur talent à Hollywood. *«Notre cinéma est trop marqué par le théâtre; il n'existe pas de culture britannique cinématographique»* nous a confié, pessimiste, M. David Meeker, l'un des responsables du British film institute (l'équivalent de la cinémathèque) pour les longs métrages.

Les films américains se taillent la part du lion en Grande-Bretagne puisqu'ils représentaient en 2000 plus de 83% des parts de marché contre 13% pour les films britanniques. Mais cette situation n'est en aucun cas perçue comme menaçante, inquiétante ou choquante. Ce qui intéresse à l'évidence nos interlocuteurs britanniques, c'est de délocaliser le tournage des productions américaines dans les studios de Pinewood. M. Graham Harstone, le directeur du département de post-production de ces studios, est encore plus affirmatif: *«Le véritable cinéma britannique, c'est dans nos studios qu'il faut le chercher, beaucoup de productions américaines sont tournées par des équipes anglaises. Ce sont donc tout autant des productions anglaises»*. M. Robin Busby, directeur adjoint des studios Pinewood, tient le même discours: *«La meilleure façon de concurrencer le cinéma américain, c'est faire en sorte que Pinewood offre des services moins cher et de meilleure qualité que les studios d'Hollywood»*.

À la différence de la France, l'État britannique ne s'est jamais senti profondément concerné par les problèmes du cinéma, défendant des options de libéralisme économique, proches des positions américaines. C'est dire que non seulement la Grande-Bretagne ne partage pas la vision française, mais qu'elle a tout simplement du mal à la comprendre. Saluons toutefois la création, le 1^{er} avril 2000 du Film Council, l'équivalent de notre Centre national de cinématographie (CNC), qui a rassemblé sous sa houlette des responsabilités éparpillées auparavant entre de multiples organismes.

c) L'image brouillée du cinéma allemand

Le statut du cinéma en Allemagne rappelle celui de la Grande-Bretagne: un statut secondaire par rapport aux arts majeurs que sont l'opéra et le théâtre. Le cinéma est encore une fois considéré en Allemagne plus comme un industrie que comme un art. Pour le directeur des studios de Babelsberg, M. Rainer Shaper, le cinéma allemand n'en finit pas de battre sa coulpe en s'interrogeant sur le nazisme, et la manière dont il faudrait en parler. Il est vrai que Goebbels avait élaboré et fait exécuter un plan de mobilisation du cinéma au service des ambitions hitlériennes, allant même jusqu'à proposer la direction de ce programme à Fritz Lang, dont il admirait le talent; ce dernier refusa et choisit de s'exiler à Paris et Los Angeles.

Les studios de Babelsberg rencontrent aujourd'hui des difficultés à retrouver un niveau de rentabilité, en raison de la concurrence de nouveaux sites de tournage dans les pays d'Europe de l'Est, de la réglementation allemande du travail, et d'un problème ponctuel d'imposition élevée sur les cachets des acteurs étrangers tournant en Allemagne. En dépit de la réputation quasi-mondiale de réalisateurs comme Wim Wenders, Schloendorff ou Herzog, le cinéma allemand est en peine de retrouver de nouvelles marques avec de jeunes réalisateurs. Seul Tom Tykwer avec son film *«Lola rennt»* (*«Cours, Lola, cours»* en France) est parvenu récemment à donner un semblant de renouveau du cinéma allemand sur la scène internationale. De nombreux fonds privés allemands choisissent de s'orienter vers le

financement de productions américaines, jugés plus rentables, que de soutenir le cinéma national ou européen.

Il ne faut donc pas s'étonner si le cinéma américain règne aujourd'hui en maître sur le marché allemand. L'offre nationale est relativement faible: une cinquantaine de films dont seulement quatre ont dépassé en 1999 le million de spectateurs. Le cinéma allemand a représenté en 1999 une part de marché de 14%, contre 80% pour le cinéma américain.

Nous nous attarderons peu sur l'état du cinéma espagnol que nous n'avons pas étudié spécifiquement. Il est vrai que le cinéma espagnol semble repartir avec environ soixante-dix productions nationales chaque année et la formidable carrière internationale de «Tout sur ma mère» d'Almodovar est très encourageante. Ce pays s'est au reste préoccupé de mettre en place une politique en faveur du cinéma national. Mais là encore, les quelques succès individuels ne changent pas une donne très favorable au cinéma américain. Les films espagnols ne représentaient que 13,8% des parts du marché national en 1999, et sur les 25 premiers films du box-office espagnols, 18 étaient américains.

Pour terminer ce rapide et incomplet tour du monde du cinéma, mentionnons les espoirs que suscite le cinéma d'Asie du Sud-est, et plus particulièrement le cinéma de Hong-Kong et de Taïwan. A l'instar de John Woo ou Wong Kar-wai, de nombreux jeunes talents asiatiques semblent décidés à entamer une carrière internationale. Mais ce cinéma demeure par trop souvent difficile et inaccessible au grand public occidental. En témoigne par exemple le cinéma coréen, dont la part de marché national est similaire au marché français (entre 30 et 33%) mais qui s'exporte peu. Le Korea Film Committee (KOFIC) apporte un soutien aux films coréens, ce qui en fait l'objet d'incessantes revendications américaines visant à le démanteler.

L'alternative française

La première production européenne

Le cinéma français constitue aujourd'hui la seule alternative crédible au cinéma américain. Malgré des crises successives, la production française est première en Europe. En 2000, le niveau global des investissements a franchi pour la première fois le seuil des 5 milliards. (...)

Il convient de noter que 10 productions françaises en 2000 ont été tournées en langue étrangère, dont 6 en langue anglaise parmi lesquelles figurent les 3 plus gros devis de l'année. Cette tendance de certains réalisateurs français à ne plus tourner en français et de recourir à des acteurs presque tous exclusivement anglo-saxons relance régulièrement la polémique sur les critères de nationalité d'un film. Cela alimente les craintes selon lesquelles le cinéma français serait contraint de copier le cinéma hollywoodien pour survivre. Une victoire à la Pyrrhus, en somme.

Source: Roland Blum, [Les forces et les faiblesses du cinéma français sur le marché international](#). Rapport d'information no 3197. Commission des Affaires étrangères, Assemblée nationale française, 26 juin 2001