

INSTITUT D'ETUDES POLITIQUES DE BORDEAUX
UNIVERSITE MONTESQUIEU BORDEAUX IV

Mémoire de recherche présenté par :

ANTONIOS VLASSIS

Pour l'obtention du Diplôme des études approfondies (DEA) :

POLITIQUE COMPAREE ET RELATIONS INTERNATIONALES

ANNEE : 2003-2004

CINEMA ET POLITIQUE ETRANGERE
LES POLITIQUES PUBLIQUES COMME CADRE D'ANALYSE
DU FABULEUX DESTIN DE LA DIPLOMATIE
CINEMATOGRAPHIQUE FRANCAISE

Membres du jury :

M. ANDY SMITH (Directeur de recherches-CNRS, Directeur du mémoire)

M. DARIO BATTISTELLA (Professeur des universités, Directeur du DEA)

A LA MEMOIRE DE MON GRAND PERE ANTONH

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait jamais vu le jour sans l'aide d'un certain nombre de personnes que je tiens à remercier en ce début de mémoire.

Je remercie tout d'abord M.Dario Battistella qui, en acceptant de m'accueillir dans le DEA Politique Comparée et Relations Internationales m'a permis de continuer mes études dans la direction que j'avais souhaitée. Je le remercie particulièrement de ses dynamiques et sincères conseils au début de mon travail qui m'ont incité à suivre ma passion.

Je remercie également M.Andy Smith pour les précieuses indications qu'il m'a données tout au long de ma recherche et pour ses remarques perspicaces et avisées.

Je remercie par ailleurs Amandine Bled qui m'a permis d'améliorer la forme de mon exposé.

Et enfin merci à tous ceux qui ont accepté de supporter durant cette année mes nombreux soucis à propos de ce mémoire.

SOMMAIRE

Introduction Générale

p. 11

A. Les cadres théoriques et politiques

1. Les approches différentes de l'étude de la politique étrangère p. 14
 - a. La politique étrangère, secteur fondamental des Relations Internationales
 - b. La politique étrangère comme politique publique

2. La notion du référentiel dans les politiques publiques p. 26
 - a. Le référentiel des politiques publiques
 - b. Référentiel global, référentiel sectoriel et les médiateurs

3. Culture et politique extérieure et intérieure en France p. 29
 - a. La particularité française
 - b. Les liens entre politiques extérieure et intérieure
 - c. La dialectique « public – privé »

B. Les hypothèses et la méthodologie du mémoire

1. Les hypothèses et la problématique du mémoire p. 31

2. Méthodologie p. 34

I. Le modèle étatique de la diplomatie cinématographique et ses réadaptations.

p. 37

A. Le modèle étatique de la diplomatie cinématographique française

1. L'organisation et la structuration de la diplomatie cinématographique p. 39
- a. Les premières actions étatiques en matière cinématographique
 - b. L'organisation étatique
 - c. Les grands axes de la diplomatie cinématographique

2. Les spécificités de la diplomatie cinématographique p. 59
- a. Un interventionnisme étatique fort
 - b. Les liens entre les sphères interne et externe
 - c. Les interactions entre l'Etat français et les professionnels du cinéma

B. Le tournant de la diplomatie cinématographique dans les années 80

1. Les signes de la crise du monde cinématographique p. 72
- a. L'apparition de la télévision, raison primordiale de la crise du monde cinématographique
 - b. La prépondérance de l'image hollywoodienne

2. Le rôle de Jack Lang dans le changement de la politique cinématographique. p. 75
- a. Le rapprochement entre l'économie et la culture et la construction du référentiel du marché
 - b. Les actions politiques de Jack Lang

3. La réadaptation de la diplomatie cinématographique. p. 82
- a. Le rapport de Toscani du Plantier, reflet de changement
 - b. Le changement des pratiques de la diplomatie cinématographique

C. L'intrusion des nouveaux acteurs et la réaffirmation de la diplomatie cinématographique.

1. La remise en cause du modèle étatique français. p.. 94
- a. Les collectivités territoriales, acteur concurrent
 - b. Les industries culturelles, les entreprises et les associations, acteurs autonomes et indépendants

2. La réaffirmation de la diplomatie cinématographique p. 99
- a. Les collectivités territoriales, acteur dépendant de l'Etat français
 - b. Les industries culturelles, les entreprises et les associations, acteurs intégrés dans l'action de l'Etat

II. L'Union européenne et la diplomatie cinématographique française.

p. 106

A. L'Union européenne à travers les théories

1. Les théories des Relations internationales p.109

- a. La vision neo-fonctionnaliste
- b. L'approche intergouvernementaliste
- c. L'intergouvernementalisme libéral

2. Les théories des Politiques publiques p. 112

B. Les politiques cinématographiques en Europe

1. Les pratiques cinématographiques de l'Union européenne p. 115

- a. Les premières actions à l'égard de la construction d'une politique cinématographique européenne.
- b. Vers une politique cinématographique européenne.

2. Les politiques cinématographiques des principaux pays. p. 122

- a. Allemagne
- b. Italie
- c. Royaume – Uni
- d. Espagne

C. De l'absence d'un espace cinématographique européen ?

1. Les problématiques/enjeux des cinémas européens p. 128

- a. La grande diversité des politiques cinématographiques publiques en Europe
- b. La domination du marché cinématographique par les Etats – Unis

2. L'intégration cinématographique européenne à travers l'intergouvernementalisme libéral p. 133

D. Diplomatie cinématographique française et Union européenne.

1. Jack Lang et le référentiel de l'exception culturelle p. 143
2. L'exception culturelle rebaptisée diversité culturelle p. 145
3. La diversité culturelle comme principe fondamental de la diplomatie cinématographique p. 147

Conclusion

p. 152

Bibliographie

Annexes

INTRODUCTION GENERALE

En France, la politique culturelle, autant externe qu'interne, constitue une spécificité nationale et un élément inséparable de l'identité française. La protection des particularités de la culture française, la promotion et la diffusion de la culture française à l'étranger sont un devoir véritable de l'Etat français. Incontestablement, en France, le domaine culturel constitue une grande affaire, un enjeu essentiel, un sujet d'affrontement et un instrument d'affirmation de l'identité française.

Le but de ce mémoire est d'étudier la politique étrangère cinématographique de la France et d'analyser notamment sa genèse et son évolution dans l'espace et dans le temps. Nous tenterons de développer les questions fondamentales et les enjeux principaux de la politique au vue du contexte historique et politique. La politique étrangère cinématographique constitue sans doute un domaine spécifique dont les caractéristiques découlent de la nature particulière du cinéma. Elle est à la fois un exemple particulier et une exception à l'égard de ce que nous connaissons déjà dans le domaine de la politique étrangère. Exprimé autrement, cette exception de la politique étrangère cinématographique provient du caractère particulier du cinéma, qui se suspend entre l'art et l'industrie. Cette « invention sans avenir », selon les propres termes de Louis Lumière, est, d'une part, une industrie de besoins particuliers et d'autre part, une forme d'expression artistique qui a besoin de politiques adaptées à sa particularité.

Cette dualité du terme « cinéma » constitue à la fois un atout et un obstacle à l'élaboration de la politique étrangère. La dualité engendre une situation complexe et parfois contradictoire par rapport à la construction d'une politique publique en matière de cinéma. Ce caractère spécifique du cinéma a pour résultat la pénétration des acteurs divers et d'ambitions différentes dans le processus de la production de la politique étrangère cinématographique. Bref, l'étude du domaine cinématographique qui se trouve au croisement des secteurs artistique, économique et politique apparaît inévitablement intéressant.

Le cas de la diplomatie cinématographique est encore plus intéressant dans la mesure où de nombreuses études actuelles se réfèrent à la perte par les Etats de leur capacité légitime à représenter la population civile, à l'éclatement du secteur public et à la présence de nouvelles formes d'action publique et enfin à la crise profonde du

modèle de l'Etat – nation. En décodant et analysant les spécificités de cette politique, nous allons aboutir à des conclusions intéressantes par rapport aux modifications principales, aux objectifs profonds et aux pratiques de la politique étrangère française, à l'impact des idées et des images de la société française sur la substance de la politique, aux liens entre la politique française et son environnement politique et institutionnel comme celui de l'Union européenne. En d'autres termes, nous étudierons essentiellement les adaptations de la diplomatie cinématographique aux défis qui lui sont présentés, aux évolutions et aux circonstances actuelles.

En ce qui concerne nos questions, nous pourrions penser à première vue que la littérature contemporaine est vraiment riche. Les études qui focalisent sur les questions des nouvelles formes des politiques publiques, de la crise de l'Etat - nation, de la mondialisation et de l'intégration européenne sont nombreuses et remarquables. Certaines études se sont même intéressées à la problématique de la culture dans les nouvelles formes autant des relations internationales que des politiques publiques.

Cependant, l'analyse de la question cinématographique sous un prisme politique reste particulièrement minime et négligée et l'essentiel des études centrées sur le cinéma s'est enfermé dans une approche strictement économique ou artistique et esthétique. En outre, en ce qui concerne l'étude de la politique étrangère d'un pays, il n'existe aucun ouvrage consacré à cette question pour la France et en général, l'étude de la diplomatie cinématographique sous l'angle autant des politiques publiques que des Relations Internationales est complètement négligée. De même, les études qui sont consacrées à la question de la diplomatie culturelle française, ne s'intéressent guère aux questions particulières de la diplomatie cinématographique et elles considèrent la diplomatie cinématographique comme une partie inséparable et inévitablement intégrante de la diplomatie culturelle.

Même si la diplomatie cinématographique constitue évidemment une partie de la politique culturelle, elle a des particularités qui découlent autant de la dualité de la nature cinématographique que de la puissance irrésistible de l'image cinématographique sur les masses. De surcroît, notre recherche devient encore plus difficile car nous avons trouvé seulement deux études qui focalisent sur la question de la diplomatie cinématographique : La thèse de R. Cravenne sur l'histoire de la promotion du cinéma français et le mémoire d'Alibert Florence sur la coopération cinématographique. Néanmoins, ces études abordent la question de la diplomatie

cinématographique d'un point de vue historique (le premier) et économique (le deuxième). En outre, ces deux études mettent l'accent sur une partie particulière de la politique étrangère, la promotion du film français à l'étranger et la coopération cinématographique et ils n'étudient guère l'organisation étatique, les grandes lignes de la diplomatie cinématographique, les changements de la politique et les relations entre l'Etat et les acteurs transnationaux ou supranationaux.

De même, tous les ouvrages concernant la question cinématographique abordent le cinéma d'un point de vue économique et ils négligent l'aspect politique et étatique. Bien que l'image cinématographique constitue un moteur principal de la formation de l'imaginaire sociétal, de la stimulation des liens nationaux, de la légitimation de l'ordre social, de la diffusion des symboles au sein d'une société et de la promotion d'une culture nationale à l'étranger, la Science Politique n'a pas systématiquement étudié la diplomatie cinématographique d'un point de vue strictement politique. Dans notre perspective, le cinéma constitue tout d'abord une partie particulière de la diplomatie culturelle d'un pays, un secteur qui exige une analyse spécifique. Ensuite, l'image cinématographique est perçue comme un moteur fondamental autant entre les mains de l'Etat afin de façonner son environnement international qu'aux mains des groupes sociétaux et industriels afin d'augmenter le profit et de perpétuer l'ordre social.

Pour résumer, l'étude et l'analyse de la diplomatie cinématographique d'un pays et plus spécifiquement de la France constituent éventuellement un défi théorique et scientifique qui aboutira éventuellement en conclusions intéressantes concernant les changements de la politique étrangère d'aujourd'hui. De surcroît, l'absence complète d'étude sur le contenu, les spécificités et les actions de la diplomatie cinématographique rendent notre étude à la fois difficile et exigeante et intéressante et originale.

Afin d'analyser la politique étrangère de la France en matière cinématographique et d'élaborer les hypothèses et la problématique de notre mémoire, il faut tout d'abord présenter les cadres théoriques fondamentaux sur lesquels notre sujet se développe. Autrement dit, la compréhension et l'approfondissement des cadres et des bases théoriques et politiques nous permettront de construire et de développer les hypothèses initiales de notre étude et de présenter notre méthodologie.

A. LES CADRES THEORIQUES ET POLITIQUES

1. Les approches différentes de l'étude de la politique étrangère.

En premier lieu, afin d'analyser notre sujet et construire nos hypothèses, nous devons aborder le secteur de la politique étrangère au travers des théories. Dans les sciences sociales, les théories servent à comprendre et à interpréter les phénomènes sociaux ; elles se fondent sur des jugements de faits. La théorie est perçue comme « un système constitué de propositions primaires dont dérivent des propositions secondes, tierces et ainsi de suite ; la dérivation s'effectuant suivant des procédés logiques variables : déduction, dialectique, analogie, subsomption etc. Ce système doit se confronter aux faits, en tout ou en partie »¹. A la suite de Birnbaum et Chazel, on ajoutera qu'à défaut de confrontation directe, les théories peuvent la permettre « grâce aux règles qu'elles énoncent ou aux concepts qu'elles fondent, ou encore la préparer par la définition de cadres de référence appropriés ou la formulation de voies de recherche »². D'après T.Kuhn, les mérites et les vertus d'une théorie se mesurent non pas de façon absolue mais de façon relative, c'est à dire par rapport aux mérites des théories concurrentes³. Autrement dit, il ne suffit pas qu'une théorie soit démentie par certains faits pour qu'elle soit abandonnée ; encore faut-il qu'une autre théorie permette de mieux rendre compte de ces faits. Essentiellement, « une bonne théorie est une théorie qui explique moins mal que d'autres théories plus de faits »⁴. Bref, d'après l'affirmation remarquable de K.Popper, toute connaissance – y compris nos observations – est imprégnée de théorie.

Pour l'étude de la politique extérieure cinématographique, nous allons distinguer deux grandes approches concernant l'analyse de la politique étrangère, d'une part, les approches des Relations Internationales qui ont quelque chose à dire sur la politique étrangère ou qui permettent une interprétation de celle-ci et d'autre part les approches influencées par les méthodes des Politiques Publiques qui lui sont

¹ D.-L. SEILER, *LA POLITIQUE COMPAREE*, PARIS, ARMAND COLIN, 1982, p.31.

² P.BIRNBAUM, *LA FIN DU POLITIQUE*, PARIS, SEUIL, 1975 et FR.CHAZEL, *THEORIE SOCIOLOGIQUE*, PARIS, PUF, 1975.

³ T.KUHN, *LA STRUCTURE DES REVOLUTIONS SCIENTIFIQUES*, PARIS, FLAMMARION, 1982.

⁴ D.BATTISTELLA, *THEORIES DES RELATIONS INTERNATIONALES*, PARIS, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002, p. 82.

entièrement consacrées.⁵ L'objectif de cette partie est d'étudier les postulats de chaque approche, leurs spécificités et leurs insuffisances théoriques par rapport à l'analyse de la politique étrangère. Au travers de ces théories, nous allons comprendre les particularités de la politique étrangère cinématographique et nous allons choisir les postulats théoriques qui sont les plus pertinents pour approfondir les questions principales de notre mémoire.

a. La politique étrangère, secteur fondamental des Relations Internationales

Définie de façon générale comme « l'instrument par lequel un Etat tente de façonner son environnement politique international »⁶ la politique étrangère constitue une matière très importante des Relations Internationales, étant donné que l'objet de celles-ci inclut par définition les actions et décisions des Etats envers les autres acteurs – étatiques et non étatiques – de la scène internationale. Il faut distinguer trois approches fondamentales à l'égard de l'analyse de la politique étrangère. Les approches réalistes, libérales et constructivistes proposent des cadres généraux qui permettent d'approfondir les structures, les systèmes, la nature des acteurs, les motifs et les paramètres de leurs actions dans le secteur de la politique étrangère. Nous avons regroupé le programme de recherche réaliste, la vision libérale et le projet constructiviste dans la même approche de la politique étrangère, l'approche des Relations Internationales car toutes les trois écoles considèrent que l'intérêt national constitue la notion capitale des Relations Internationales qui dicte essentiellement le comportement des Etats et la politique étrangère d'un pays. Selon l'école réaliste, l'intérêt national se définit en termes de puissance et de sécurité, selon les postulats libéraux, l'intérêt national est perçu comme l'intérêt des groupes sociétaux et enfin selon le projet constructiviste, l'intérêt national est construit par la culture anarchique internationale.^{7 8}

⁵ F. CHARILLON, « INTRODUCTION » dans F.CHARILLON (dir), *POLITIQUE ETRANGERE, NOUVEAUX REGARDS*, PARIS, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002, p.13-29.

⁶ F. CHARILLON, « INTRODUCTION » dans F.CHARILLON (dir), *POLITIQUE ETRANGERE, NOUVEAUX REGARDS*, PARIS, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002, p.13-29.

⁷ Voir D.BATTISTELLA, *L'INTERET NATIONAL, UNE NOTION, TROIS DISCOURS* in F.CHARILLON (dir), *POLITIQUE ETRANGERE, NOUVEAUX REGARDS, op.cit.*

⁸ Bien entendu, la vision marxiste propose également un cadre d'analyse de la politique étrangère. Néanmoins, dans les années 1990 et suite à l'effondrement de l'Union soviétique et au développement de certains pays de l'Amérique latine et de l'Asie, les approches marxistes sont fortement remises en cause. De nos jours, le rationalisme (les néoréalistes et les libéraux) et le constructivisme constituent

Le programme de recherche réaliste⁹

Pour la tradition réaliste, la politique étrangère d'un Etat est tout d'abord la politique étrangère du « prince », chef de l'Etat ou du pouvoir exécutif. Selon R.Aron, la conduite diplomatico- stratégique est menée par le « diplomate » au nom de la collectivité étatique à laquelle il appartient.¹⁰ Selon Morgenthau, l'examen des actes de politique étrangère implique la découverte de ce que les hommes d'Etat ont réellement fait pour à partir des conséquences prévisibles de leurs actes, supposer quels ont pu être leurs objectifs.¹¹

D'après les réalistes, les acteurs les plus importants de la politique internationale sont des entités politiquement organisées, à l'heure actuelle les Etats. Les réalistes admettent que d'autres acteurs existent et agissent au sein des relations internationales, comme les institutions internationales, les entreprises multinationales ou des acteurs transnationaux. Mais à leurs yeux, l'existence de ces acteurs dérive de leur importance relativement aux Etats. .

De plus, pour le programme de recherche réaliste, l'homme de l'Etat est un acteur rationnel qui confronté à une certaine situation internationale et tenant compte des objectifs à atteindre et vu des préférences qui sont les siennes prend la décision garantissant la maximisation des avantages et la minimisation des désavantages. Quels sont les objectifs que poursuit le chef d'Etat rationnel ? Selon H.Morgenthau, c'est l'intérêt national défini en termes de puissance. Selon R.Aron, toute politique étrangère cherche à satisfaire plusieurs objectifs et notamment « la puissance, la gloire et l'idée »¹².

Enfin, dans la mesure où la politique étrangère est contrainte par le seul milieu international, elle est séparée de la politique intérieure, ce qui exclut toute

les points de référence majeurs de l'étude des Relations Internationales. Voir P.KATZENSTEIN, R.KEOHANE AND ST. KRASNER, *INTERNATIONAL ORGANIZATION AND THE STUDY OF WORLD POLITICS*, INTERNATIONAL ORGANIZATION 52 (1998), p.646.

⁹ « Le réalisme n'est pas une théorie et encore moins un mouvement ou une école, mais un programme de recherche, c'est à dire un ensemble des postulats sur les facteurs déterminants sur les enjeux majeurs et sur les processus à l'œuvre dans les relations internationales » M.C.SMOUTS, D.BATTISTELLA, P.VENNESSON, *DICTIONNAIRE DES RELATIONS INTERNATIONALES*, PARIS, DALLOZ, 2003.

¹⁰ R.ARON, *PAIX ET GUERRE ENTRE LES NATIONS*, PARIS CALMANN-LEVY, 1962, p.17.

¹¹ H.MORGENTHAU, *POLITICS AMONG NATIONS*, NEW YORK, MACGRAW-HILL, 6eme EDITION, p. 4.

¹² R.ARON, *PAIX ET GUERRE ENTRE LES NATIONS*, op.cit., p. 81.

considération interne au moment de la prise de décision diplomatique. Pour les réalistes, cette séparation renvoie à la différence de nature entre sphère politique internationale – anarchique – et ordre politique interne – centralisé et hiérarchique.¹³

« Les systèmes politiques internes sont centralisés et hiérarchiques. Les systèmes internationaux sont décentralisés et anarchiques. Les principes ordonnateurs de ces deux structures sont distincts l'un de l'autre ; en fait, ils sont opposés l'un à l'autre »¹⁴

C'est précisément ce postulat de la séparation entre sphères politiques interne et externe qui constitue le point de départ de la remise en cause de l'analyse réaliste de la politique étrangère au moment de la révolution behaviouraliste.

La vision libérale

En ce qui concerne les postulats libéraux de la politique étrangère, on focalisera sur les conceptions de Andrew Moravcsik. Inspiré par J.Locke et I.Kant, Moravcsik fait des individus, ontologiquement antérieurs aux Etats et agissant seuls ou agrégés en regroupement de nature privée, les acteurs fondamentaux des relations internationales et en particulier de la politique étrangère. « Les acteurs fondamentaux de la politique internationale sont les individus et les groupes privés »¹⁵. De plus, l'Etat, chez A.Moravcsik, ne fait que représenter les individus sur la scène internationale. Il n'est que le simple préposé aux intérêts à la fois matériels et idéels des membres de la société civile. Autrement dit, le point qui différencie la conception libérale de l'intérêt national de la conception réaliste réside dans le fait que pour les libéraux, l'intérêt national qu'un Etat cherche à défendre grâce à sa politique extérieure n'est nullement transcendant par rapport aux intérêts privés ; tout au contraire, il leurs est immanent : déterminé par les données sociétales internes d'un Etat et non par les données environnementales externes, l'intérêt national reflète les demandes sociétales ; il est par là même non pas unitaire, mais pluraliste.¹⁶

¹³ D. BATTISTELLA, *THEORIES DES RELATIONS INTERNATIONALES*, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002, p. 308-309.

¹⁴ K.WALTZ, *THEORY OF INTERNATIONAL POLITICS*, NEW YORK, MACGRAW-HILL, 1979, P. 88.

¹⁵ A.MORAVCSIK, *TAKING PREFERENCES SERIOUSLY. A LIBERAL THEORY OF INTERNATIONAL POLITICS*, INTERNATIONAL ORGANIZATION, 51, automne 1997, p.473-524.

¹⁶ D.BATTISTELLA., *L'INTERET NATIONAL, UNE NOTION, TROIS DISCOURS*, F.CHARILLON (dir), *POLITIQUE ETRANGERE, NOUVEAUX REGARDS*, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002.

Déterminée par les données sociétales internes d'un Etat, la politique étrangère reflète les demandes sociétales. « La politique gouvernementale est contrainte par les identités, intérêts et pouvoirs des individus et groupes qui exercent en permanence des pressions sur les décideurs pour qu'ils adoptent des politiques conformes à leurs préférences »¹⁷

En outre, dans la mesure où l'Etat constitue le simple mandataire des intérêts de la société civile sur la scène internationale, il n'est pas un acteur unitaire, incarné dans le chef d'Etat. En effet, il n'existe aucune harmonie spontanée entre les intérêts des différents membres d'une société civile. En politique internationale tout autant qu'en politique interne, la politique gouvernementale est donc « contrainte par les identités, intérêts et pouvoirs sous-jacents des individus et groupes qui exercent en permanence une pression sur les décideurs en vue de les faire adopter des politiques conformes à leurs préférences »¹⁸.

En conclusion, chez Moravcsik, la politique intérieure prime sur la politique extérieure et au fond, la société civile et ses préférences se situent au centre du système international.

L'approche constructiviste

Par opposition aux réalistes et aux libéraux, les constructivistes proposent les éléments d'une nouvelle approche théorique de la politique étrangère. Approche relativement jeune dans la discipline des Relations Internationales, les constructivistes rejettent la vision simpliste de l'Etat qui met l'accent sur les ressources matérielles et les capacités militaires et économiques. A cette conception positiviste et plutôt statique des réalistes et des libéraux stato-centrés, ils opposent la notion d'un monde « socialement construit » postulant que « les gens font la société, et la société fait les gens »^{19 20}.

¹⁷ A.MORAVSNIK, *TAKING PREFERENCES SERIOUSLY. A LIBERAL THEORY OF INTERNATIONAL POLITICS*, INTERNATIONAL ORGANIZATION, 51, automne 1997.

¹⁸ A.MORAVSNIK, *TAKING PREFERENCES SERIOUSLY. A LIBERAL THEORY OF INTERNATIONAL POLITICS*, INTERNATIONAL ORGANIZATION, 51, automne 1997.

¹⁹ ONUF N., *CONSTRUCTIVISM: A USER'S MANUAL* dans KUBALKOVA V., ONUF N., KOWERT P., *INTERNATIONAL RELATIONS IN A CONSTRUCTED WORLD*, ARMONK, NEW YORK, M.E. SHARPE, 1998.

²⁰ Essentiellement, les origines, épistémologique et ontologique, du constructivisme se situent dans le courant de phénoménologie développé par Husserl et notamment par son disciple A.Schutz dans les années 1970. Contre le positivisme qui considère les phénomènes sociaux comme des « choses », ou

A. Wendt considère que « les structures de l'association humaine sont déterminées principalement par des idées partagées plutôt que par des forces matérielles et ensuite les identités et les intérêts des acteurs sont construits par ces idées partagées, ils ne sont pas donnés »²¹ D'après les constructivistes, les intérêts des Etats trouvent leurs racines dans l'identité des Etats, c'est à dire dans la représentation que les Etats se font d'eux-mêmes et d'autrui, du système international et de leur propre place, ainsi que de celle des autres, au sein de ce système international. Leur ontologie les conduit à adopter une perspective sociologique de la politique mondiale mettant l'accent sur le contexte social, l'intersubjectivité et la nature constitutive des règles et normes.

La politique étrangère, fondée sur l'interprétation par les décideurs de ce qu'est l'intérêt national, est donc directement liée à la notion d'identité nationale. « L'identité de l'Etat rend possible la construction de problèmes de politique étrangère » et « l'existence de ces problèmes rend possible l'identité de l'Etat. »²² Selon les conceptions constructivistes, la politique étrangère est déterminée par la structure culturelle internationale et les Etats sont des acteurs dont le comportement est motivé par une variété d'intérêts enracinée dans les identités corporatives, de type, de rôle et collective.

Enfin, il faut souligner que le constructivisme de Wendt est un stato - centrisme. « Les Etats sont toujours au centre du système international. Tout simplement, les Etats sont le chaînon principal par l'intermédiaire duquel les effets des autres acteurs sur la régulation de la violence sont canalisés vers le système mondial »²³.

Pour résumer, les théories des Relations Internationales mettent l'accent sur des questions principales et des paramètres vraiment spécifiques au regard de l'analyse de la politique étrangère comme l'intérêt national, la structure anarchique, les

des faits relevant d'une réalité immédiate, Alfred Schutz considère que le chercheur doit focaliser son attention sur les significations attribuées aux phénomènes sur « les croyances tenues pour acquises ». Il s'est intéressé aux processus de construction de ces croyances qui structurent les perceptions du réel. Voir A. SCHUTZ, *THE PHENOMENOLOGY OF THE SOCIAL WORLD*, HEINEMANN, LONDON, 1972. et pour une approche critique IAN CRAIB, *MODERN SOCIAL THEORY, FROM PARSONS TO HABERMAS*, ESSEX, 1992.

²¹ A.WENDT, *SOCIAL THEORY OF INTERNATIONAL POLITICS*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1999.

²² J.WELDES, *CONSTRUCTING NATIONAL INTERESTS: THE UNITED STATES AND THE CUBAN MISSILE CRISIS*, UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS, 1999.

²³ A.WENDT, *SOCIAL THEORY OF INTERNATIONAL POLITICS*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1999, p. 8-9.

préférences de la société civile et de l'individu, les idées partagées par les Etats et la structure culturelle internationale comme composante déterminante du comportement international de l'Etat. Néanmoins, les théories, que nous avons déjà analysé, négligent des questions fondamentales de l'analyse de la politique étrangère comme les perceptions et les idées des décideurs, l'influence importante de la bureaucratie sur la prise de décision et les relations très étroites entre la sphère interne et la sphère internationale.

Les théoriciens des Relations Internationales qui appliquent les méthodes des politiques publiques dans l'étude de la politique étrangère élargissent le cadre de l'analyse et introduisent des notions nouvelles et importantes pour la compréhension des structures de la politique étrangère. Bien entendu, il faut souligner qu'on ne peut pas distinguer deux écoles divergentes et opposées, l'école des Relations Internationales et l'école des Politiques Publiques. Essentiellement, les postulats des Politiques Publiques élargissent les postulats et les questions des théories des Relations Internationales. On pourrait dire que l'approche des Politiques Publiques constitue simplement une approche alternative de l'étude de la politique étrangère moins rigide et plus flexible et élargie qui enrichit les méthodes et les instruments théoriques des Relations Internationales. Elle focalisera notamment sur le processus de la prise de décision et sur les variables internes et externes et elle tentera d'aborder au fond les particularités de la politique étrangère.

b. La politique étrangère comme politique publique

Le changement de l'analyse de la politique étrangère a lieu dans les années 1950 et 1960 grâce à la révolution behavioraliste. D'une part, les behavioralistes proposent de remplacer les affirmations intuitives des réalistes ainsi que leur utilisation anecdotique de l'histoire par des raisonnements et de concepts flexibles, adaptés aux évolutions et systématiques. D'autre part, ils se fixent pour objectif de déceler les lois du comportement des acteurs, à commencer par le comportement des individus auxquels se réduisent *in fine* les acteurs collectifs et notamment l'Etat qui n'existe pas indépendamment des personnes qui l'habitent.

Donc, dans les années 1960, avec la révolution behavioraliste, le déclin de la suprématie de l'approche réaliste et le développement d'autres théories, l'analyse de la politique étrangère a connu un renouvellement important. A partir des années 60,

des théoriciens des Relations Internationales refusent d'expliquer la politique étrangère à partir des finalités supposées des décisions des responsables politiques et influencés par les concepts, les méthodes et les instruments d'analyse des politiques publiques passent d'une vision de la politique étrangère comme *outcome* à une vision de la politique étrangère comme *process*.²⁴ En d'autres termes, ils focalisent autant sur les positions et les actions finales que sur le processus de la prise de décision et de la formulation de la substance de la politique. Ce changement impose d'intégrer les apports de la politique publique et d'explorer ce que cette dernière avait à dire sur les bureaucraties et leurs intérêts, sur la prise de décision, ses rationalités et ses dysfonctionnements, sur les acteurs et leurs perceptions.

En outre, les événements des années 1960 et 1970 comme la défaite des Etats Unis au Vietnam, la décision des Etats Unis de mettre un terme au système de Bretton Woods, le choc pétrolier, le rôle des multinationales et de CIA par rapport au réchauffement des relations entre les Etats Unis et l'Union Soviétique et au coup d'Etat au Chili, découvrent les relations très étroites entre sphère interne et sphère externe et l'importance des acteurs transnationaux dans le système international. De nombreux auteurs démontrent que les relations internationales sont marquées par des mécanismes d'interdépendance, par une multiplicité d'acteurs et par une imbrication constante des politiques intérieures et extérieures.

Les acteurs et leurs perceptions

Dans *Conflict and Communication*, publié en 1969, J.W.Burton a été un des premiers à intégrer la dimension psychologique à l'approche théorique des Relations Internationales. Son étude de la perception des conflits montre qu'il ne faut pas prendre en compte la définition supposée objective des situations, mais la perception qu'en ont les acteurs.²⁵ Cette perception s'organise autour de deux séries d'éléments : « le premier consiste dans le prisme des attitudes, c'est à dire la culture spécifique à chaque acteur des relations internationales. L'idéologie, le sentiment national, les mentalités collectives contribuent à définir la place spécifique de chaque acteur dans

²⁴D. BATTISTELLA, *THEORIES DES RELATIONS INTERNATIONALES*, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002 et F. CHARILLON, « INTRODUCTION » dans F.CHARILLON (dir), *POLITIQUE ETRANGERE, NOUVEAUX REGARDS op.cit.*

²⁵ J.W.BURTON, *CONFLICT AND COMMUNICATION. THE USE OF CONTROLLED COMMUNICATION IN INTERNATIONAL RELATIONS*, LONDRES, MACMILLAN, 1969.

son environnement. L'image globale qui en résulte est alors le second élément de cette perception et façonne l'interprétation spécifique et forcément subjective que donne chacun des acteurs à un même événement. L'analyse de la perception précède dans ces conditions l'analyse du processus décisionnel²⁶ ».

En outre, Robert Jervis²⁷ a montré le rôle des *misperceptions* qui viennent biaiser la rationalité du décideur au moment de la prise de décision. Selon Jervis, en politique étrangère, un décideur est amené à ne percevoir que les événements auxquels il s'attend (*wishful thinking*), à nuancer des informations nouvelles de façon à ce qu'elles soient consistantes avec les croyances et images préétablies, à se contenter d'une interprétation connue plutôt que d'explorer d'autres interprétations possibles d'un événement inattendu. L'inadéquation de la perception par rapport à la réalité rend impossible le modèle rationnel de prise de décision, car les facteurs cognitifs ne permettent guère une définition de la situation conforme à la réalité de celle-ci.

L'environnement international est complexe et exigeant pour des décideurs politiques qui travaillent parfois en situation de stress. L'information est souvent incomplète et incertaine, les intentions et les capacités des autres acteurs sont difficiles à établir avec certitude et les conséquences de ses propres actions sont incertaines. De plus, les décideurs politiques, comme tous les individus, ont des capacités limitées pour traiter l'information et face à la complexité et à l'incertitude ils ont recours à des stratégies de simplification.

La prise de décision et les limites bureaucratiques

A l'origine de l'approche décisionnelle se trouve essentiellement le projet *Foreign Policy Decision – Making As an Approach to the Study of international Politics* de Snyder, Bruck et Sapin . Selon eux, la clé pour comprendre pourquoi un Etat se comporte de la façon dont il se comporte réside dans la façon dont les décideurs définissent leur situation. Ils proposent d'ouvrir la boîte noire du processus de prise de décision et préconisent l'étude de la dynamique interne du processus de formulation des objectifs de politique étrangère en amont de la décision finale. Selon

²⁶ J.J.ROCHE, *THEORIE DES RELATIONS INTERNATIONALES*, PARIS, MONTECHRESTEIN, 1994. p. 73.

²⁷ R.JERVIS *PERCEPTION AND MISPERCEPTION IN INTERNATIONAL RELATIONS*, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1976.

eux, pour comprendre le pourquoi (des actions étatiques), il faut analyser le comment²⁸.

Selon G.Allison,²⁹ la politique étrangère loin d'être le résultat final d'une décision rationnelle mûrement réfléchie de la part d'un homme d'Etat, n'est qu'un ensemble de débits (outputs) produits par les grandes organisations. Il faut savoir que la politique étrangère est non seulement le fait d'une administration plus que du décideur ultime, mais qu'elle constitue aussi un compromis âprement négocié entre tout un ensemble d'acteurs collectifs et individuels, qui tentent tous, selon leur perception de la situation et leurs intérêts à influencer la décision finale.

Les variables internes et externes

Dans la théorie du *two level game*, Putnam³⁰ propose que toute négociation diplomatique est un jeu à deux niveaux ou à double tranchant (*double edged diplomacy*) : en effet, tout gouvernement qui négocie sur la scène internationale est doublement contraint dans sa marge de manœuvre, parce qu'à la fois tiraillé entre la volonté de trouver une entente avec ses partenaires extérieurs et l'obligation de défendre les intérêts des groupes sociétaux intérieurs. Au fond, l'approche en termes de *two level game* reconnaît que les préoccupations des politiques intérieures peuvent avoir un effet sur les résultats des négociations internationales et à l'inverse que les pressions internationales peuvent être utilisées pour poursuivre des buts internes.

En outre, les théoriciens transnationalistes focalisent de plus en plus sur la disparition de la différence entre *home politics* et *foreign affairs*. Selon John Burton et son modèle de la toile d'araignée, « toute séparation entre politique interne et politique mondiale est arbitraire et probablement erronée »³¹ De plus, dans les années 1960, J. Rosenau développe le terme *linkage*³² pour conceptualiser les relations qui articulent l'interne et l'externe, et donc les correspondances nombreuses qui s'établissent entre la politique étrangère et la politique intérieure d'un Etat. En mettant

²⁸ R.SNYDER, H.BRUCK ET B.SAPIN, *FOREIGN POLICY DECISION MAKING. AN APPROACH TO THE STUDY OF INTERNATIONAL POLITICS*, NEW YORK, THE FREE PRESS, 1962.

²⁹ G. ALLISON *ESSENCE OF DECISION, EXPLAINING THE CUBAN MISSILE CRISIS*, BOSTON, LITTLE BROWN, 1971.

³⁰ R.PUTNAM, *DIPLOMACY AND DOMESTIC POLICY. THE LOGIC OF TWO-LEVEL GAMES*, BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1993.

³¹ J.BURTON, *WORLD SOCIETY*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1972, p. 28-29.

³² ROSENAU J., *LINKAGE POLITICS. ESSAYS ON THE CONVERGENCE OF THE NATIONAL AND INTERNATIONAL SYSTEMS*, NEW YORK, FREE PRESS, 1969.

en évidence la « perméabilité des Etats », J.Rosenau a révélé la nature trompeuse et confuse de la distinction entre politique intérieure et politique extérieure, suggérant ainsi la fragilité et, en fin en compte, la faible portée opératoire des hypothèses tirées des conceptions les plus radicales de la théorie réaliste des Relations Internationales.

Selon J.Rosenau, des turbulences seraient engendrées par l'intervention de nouveaux acteurs concurrençant les Etats. Il existe un système multicentré parallèle à celui des Etats, lequel subsiste. Des acteurs transnationaux comme les entreprises, les groupes terroristes, les organisations non gouvernementales interviennent directement ou indirectement dans la prise de décision de la politique étrangère³³. De même, B. Badie et M-C Smouts ont également montré ce contournement de l'Etat par la montée des flux transnationaux³⁴.

En outre, la perspective transnationale considère les individus et la société civile comme des acteurs à part entière de la politique mondiale. De plus, elle souligne les liens d'interdépendance reliant entre eux l'ensemble des acteurs étatiques ou non étatiques. Donc, la politique étrangère ne constitue pas la politique de l'homme politique ou de l'Etat qui présente les préférences sociétales. La politique étrangère échappe au contrôle étatique et elle constitue une politique formée autant par l'Etat que par les autres acteurs transnationaux ou les communautés identitaires.

Les relations transnationales contribuent à recomposer l'ordre mondial en doublant le monde des Etats – nations d'un monde « multicentré », dont les acteurs sont constitués d'individus, de réseaux associatifs ou informels ainsi que d'organisations non gouvernementales. Ces relations concernent les secteurs les plus divers de l'action sociale : économique, culturel, démographique ou politique.

Pour conclure, les théoriciens des Relations Internationales influencés par les concepts des Politiques Publiques mettent en accent sur des questions significatives comme les perceptions des décideurs, les limites bureaucratiques et la disparition de la distinction entre la politique interne et la politique internationale et l'importance des acteurs transnationaux dans le système mondial. Il faut souligner que ces théoriciens ont notamment comme objectif de remettre en cause les postulats, les méthodes et la rigidité scientifique et théorique du programme de recherche du

³³ J.ROSENAU, *TURBULENCE IN WORLD POLITICS, A THEORY OF CHANGE AND CONTINUITY*, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1990.

³⁴ B.BADIE, M.C.SMOUTS, *LE RETOURNEMENT DU MONDE*, PRESSES DE SCIENCES PO, 1992.

réalisme. En revanche, les postulats de la vision libérale de A.Moravscik et de l'école constructiviste se trouve en un lien relatif avec les méthodes et les concepts des politiques publiques.

Plus spécifiquement, les théoriciens des Relations Internationales influencés par les instruments et les méthodes d'analyse des Politiques Publiques analysent le secteur de la politique étrangère d'une façon plus globale et complète. En d'autres termes, elle accepte l'importance de l'Etat, de l'homme politique ou des acteurs sociétaux dans la prise de décision de la politique étrangère. Pourtant, ils focalisent également sur l'importance du facteur psychologique et du facteur opérationnel sur la prise de décision ou sur l'action des acteurs transnationaux et sur les transformations contemporaines des structures de la politique étrangère en raison de l'intrusion des autres acteurs qui se trouvent hors du contrôle étatique.

Notre étude sur la politique étrangère cinématographique de la France considère donc l'approche en terme de politique publique comme plus pertinente et plus globale afin d'aborder les questions principales de notre mémoire. Bien entendu, il faut souligner que les hypothèses de notre mémoire se trouveront en une dialectique durable avec les postulats des théories des Relations Internationales. Notre étude focalisera autant sur les perceptions et les idées des décideurs que sur l'importance des acteurs transnationaux au regard de la formation de la politique étrangère et sur l'interaction continue entre la politique interne et la politique internationale. Bref, notre analyse mettra l'accent à la fois sur le pourquoi et sur le comment de la politique étrangère cinématographique.

Or, étant donné que nous considérons la politique étrangère cinématographique comme une politique publique, il est utile, avant de construire nos hypothèses principales, d'analyser la notion de référentiel dans les politiques publiques. Au fond, la notion de référentiel constitue un postulat central autour duquel nous allons élaborer la problématique de notre mémoire. A travers l'idée du référentiel, nous tenterons d'analyser et d'étudier les objectifs fondamentaux de la politique étrangère cinématographique et les images qui dominent le secteur cinématographique.

2. La notion du référentiel dans les politiques publiques³⁵

« Chaque politique constitue au fond une tentative d’agir sur un domaine de la société quelquefois pour freiner son évolution, plus souvent pour le transformer ou l’adapter »³⁶. En ce qui concerne notre étude, l’action cinématographique passe par la définition d’objectifs qui vont eux – mêmes être définis à partir d’une représentation du problème, de ses conséquences et des solutions envisageables pour le résoudre. Dans cette perspective, la politique cinématographique est beaucoup plus que des processus de décision auxquels participent un certain nombre d’acteurs. Elle constitue essentiellement le lieu où une société donnée « construit son rapport au monde »³⁷. En d’autres termes, la politique étrangère cinématographique doit être analysée comme un processus à travers laquelle vont être élaborées les représentations qu’une société se donne pour comprendre et agir sur le réel tel qu’il est perçu.

a. Le référentiel des politiques publiques.

« Elaborer une politique publique consiste donc d’abord à construire une représentation, une image de la réalité sur laquelle on veut intervenir »³⁸. C’est en référence à cette représentation cognitive que les acteurs organisent leur perception du problème, confrontent leurs solutions et définissent leurs propositions d’action : on appellera cette vision du monde le référentiel d’une politique. Le référentiel correspond avant tout à une certaine vision de la place et du rôle du secteur concerné dans la société. En tant que structure de sens, le référentiel articule quatre niveaux de perception du monde qui doivent être distingués, mais dont les liens sont évidents : des valeurs, des normes, des algorithmes et des images

- Les valeurs sont les représentations les plus fondamentales Elles définissent un cadre global de l’action publique

³⁵ Cette partie se base sur l’idée du référentiel présentée aux livres P.MULLER, *LES POLITIQUES PUBLIQUES*, PUF, 1990, P.MULLER., Y.SUREL, *L’ANALYSE DES POLITIQUES PUBLIQUES*, PARIS MONTCHRESTIEN, 1998, B.JOBERT., P.MULLER, *L’ETAT EN ACTION, CORPORATISMES ET POLITIQUES PUBLIQUES*, PARIS, PUF, 1987 et A.FAURE, G.POLLET, PH.WARIN, (dir.) *LA CONSTRUCTION DU SENS DANS LES POLITIQUES PUBLIQUES*, L’HARMATTAN, 1995.

³⁶ P.MULLER, *LES POLITIQUES PUBLIQUES*, PUF, PARIS, 1990.

³⁷ P.MULLER *LES POLITIQUES PUBLIQUES*, PUF, PARIS, 1990.

³⁸ P.MULLER, *LES POLITIQUES PUBLIQUES*, PUF, PARIS, 1990.

- Les normes définissent des écarts entre le réel perçu et le réel souhaité. Elles définissent des principes des actions plus que des valeurs

- Les algorithmes sont des relations causales qui expriment une théorie de l'action

- Les images sont de remarquables vecteurs implicites de valeurs, de normes ou même d'algorithmes. Elles font sens immédiatement sans passer par un long détour discursif.

Selon P. Muller, le référentiel d'une politique permet d'opérer un décodage du réel grâce à l'intervention d'opérateurs intellectuels qui permettent de diminuer l'opacité du monde en définissant de nouveaux points d'appuis pour agir ; et d'opérer un recodage du réel à travers la définition de modes opératoires susceptibles de définir un programme d'action politique »³⁹.

Dans notre étude, nous tenterons donc d'analyser les valeurs, les normes, les algorithmes et les images qui dominent la politique cinématographique étrangère de la France. Au travers de la notion de référentiel, nous allons essayer de décoder les actions et les prises de décision des acteurs de la politique et d'étudier au fond la substance de la politique cinématographique. Néanmoins, afin de mieux comprendre la notion de référentiel, il faut distinguer entre le référentiel global et sectoriel et analyser le rôle des médiateurs.

b. Référentiel global, référentiel sectoriel et (les) médiateurs

La notion de référentiel se décompose en deux éléments : le référentiel global et le référentiel sectoriel

a. Le référentiel global est une représentation générale autour de laquelle vont se situer et se hiérarchiser les différentes représentations sectorielles. Il est constitué d'un ensemble de valeurs fondamentales qui constituent les perceptions, les idées et les croyances initiales et fondamentales d'une société ainsi que de normes qui permettent de choisir entre les conduites. Par exemple, le secteur cinématographique se situe autour du référentiel global de chaque période, des conceptions et des valeurs de la société française.

³⁹ P.MULLER, *L'ANALYSE DES POLITIQUES PUBLIQUES*, PARIS, MONTCHRESTIEN, 1998.

Comme P. Muller souligne, l'ensemble des valeurs et des normes du référentiel global forme un système hiérarchisé, ce qui veut dire que, à une époque donnée, certaines normes vont avoir la primauté sur les autres. Donc, d'après lui, après la fin de la seconde guerre mondiale, on peut distinguer l'apparition et le développement des trois référentiels différents, c'est à dire dans les années 1950 et 1960, le référentiel de la modernisation, dans les années 1980, l'émergence d'un référentiel du marché et enfin de nos jours le référentiel global.

b. Le référentiel sectoriel est une représentation du secteur, de la discipline ou de la profession. Comme le référentiel global, le référentiel d'un secteur - dans notre étude le secteur de la politique cinématographique étrangère - est un construit social, est les idées et les valeurs qui dominent les acteurs d'un secteur. Ces idées se trouvent en une interaction continue avec les valeurs et les normes de la société. Autrement dit, les idées d'un secteur constituent des représentations des acteurs à l'égard des valeurs et des normes qui dominent une société.

c. Les médiateurs sont les acteurs qui réalisent l'opération de transaction entre le référentiel global et le référentiel sectoriel. Les médiateurs ont à la fois une fonction cognitive (ils aident à comprendre le monde) et une fonction normative (ils définissent des critères qui permettent d'agir sur le monde, c'est à dire les objectifs des différentes politiques publiques).

Pour résumer, un objectif principal de notre mémoire est l'analyse de l'interaction entre les valeurs et les images de la société française et les acteurs qui élaborent la politique cinématographique ainsi que l'étude du rôle des médiateurs qui constituent le pont entre les images de la société et les images du secteur.

Afin de comprendre mieux les idées qui dominent le secteur cinématographique et de construire nos hypothèses de base, il est important d'examiner le dernier cadre plutôt politique que théorique sur lequel notre mémoire repose, à savoir les particularités de la politique culturelle internationale et interne de la France.

3. Culture et politique extérieure et intérieure en France

En France, à droite comme à gauche, il n'y plus guère d'objecteur de conscience culturelle, d'opposant à l'action des politiques culturelles autant à l'extérieur que à l'intérieur du pays. Le domaine culturel constitue une grande affaire, un enjeu stratégique et un moyen primordial de renforcement et d'affirmation de l'identité française. Autrement dit, la politique culturelle française constitue une exception mondiale, une particularité nationale qui a comme but profond autant la protection du patrimoine culturel français que la diffusion de la spécificité française dans tout le monde entier.

a. La particularité française

La France a une tradition vraiment très forte et affirmée autant en politique interne qu'en politique étrangère. Une des particularités de la France est le rôle prépondérant que s'est réservé l'Etat dans la conduite de l'action culturelle. « La spécificité du modèle français de la nation, avec les présupposés universalistes qui le caractérisent, est qu'il accorde un rôle essentiel à l'intervention de l'Etat »⁴⁰.

De même, la politique culturelle de la France a longtemps été, par essence, l'instrument de l'affirmation de la puissance française et étatique. « La politique culturelle est une invention française. Elle est donc le fruit de cette préoccupation constante des pouvoirs monarchiques ou républicains de s'accaparer, au nom d'une mystique nationale (et afin de s'affirmer comme le moteur de cette histoire nationale) la protection d'un patrimoine artistique et d'encourager ce qui le deviendra »⁴¹.

La politique culturelle constitue un principe fondamental de l'Etat français. La dimension de cette politique est double, interne et externe. Sur le plan interne, l'Etat français est intervenu très tôt dans la subvention et l'encadrement de la production culturelle et sur le plan externe il a érigé l'action culturelle à l'étranger comme un des piliers de sa diplomatie. Comme l'exprime le directeur général des relations culturelles scientifiques et techniques, Jean-David Levitte « Partie intégrante de notre politique étrangère, l'action culturelle est l'une des priorités de la diplomatie française »⁴². Comme le souligne M.-C Kessler, la politique culturelle extérieure est incontestablement l'une des plus anciennes « politiques publiques » françaises. La

⁴⁰ S.GRAZIANI, *LA COMMUNICATION CULTURELLE DE L'ETAT*, PARIS, PUF,2000, p. 2.

⁴¹ J.-M.DJIAN, *LA POLITIQUE CULTURELLE*, PARIS, MARABOUT,1997, p. 11.

⁴² MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES, *AIDE – MEMOIRE POUR LES RESPONSABLES DE SERVICES CULTURELS, SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES*, DIRECTION GENERALE DE L'ADMINISTRATION 1994, p.35.

France a eu une politique culturelle extérieure avant d'avoir une politique culturelle intérieure »⁴³.

b. Les liens entre politiques extérieure et intérieure.

Même si la politique culturelle de l'Etat français à l'étranger constitue une arme diplomatique, essentiellement, la politique culturelle interne apparaît comme largement au service de la politique étrangère de puissance de l'Etat. La relation entre la politique interne et politique externe est très étroite et les limites de chaque secteur ne sont pas très distinctes. Essentiellement, la politique culturelle menée par l'Etat français en interne ne peut pas être envisagée indépendamment de celle menée en externe. « La politique étrangère peut être considérée comme un prolongement de la politique intérieure et que, inversement, la politique intérieure subit des contraintes et des impulsions émanant de l'extérieur...Diplomatie culturelle et politique culturelle interne ne sont donc que les deux faces d'une même pièce en France »⁴⁴.

c. La dialectique « public-privé »

Bien entendu, l'Etat français doit être au cœur du dispositif diplomatique. Il constitue le moteur fondamental de la production et de l'élaboration de la politique culturelle. Cependant, il faut souligner que la politique culturelle de l'Etat français se trouve en une interaction continue avec le secteur privé. Plus spécifiquement, la dialectique « public – privé »⁴⁵ constitue un élément fondamental de la diplomatie culturelle française. Par exemple, l' Association française d'action artistique illustre cette dialectique étant donné qu'elle réserve une place dans sa gestion et son action aux représentants du secteur privé. Son conseil d'administration est par ailleurs constitué par des représentants des grands ministères mais aussi par des membres du secteur privé.

⁴³ M.-C.KESSLER., *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA FRANCE, ACTEURS ET PROCESSUS*, PRESSES DE SCIENCES PO, p. 370.

⁴⁴ C.CLAVERO, *CULTURE ET POLITIQUE ETRANGERE*, MEMOIRE DE SCIENCES PO BORDEAUX, 1999, p. 46.

⁴⁵ M.C.KESSLER, *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA FRANCE, ACTEURS ET PROCESSUS*, PRESSES DE SCIENCES PO, p. 379.

B. LES HYPOTHESES ET LA METHODOLOGIE DU MEMOIRE

1. La problématique et les hypothèses du mémoire.

Comme nous l'avons énoncé au début de cette introduction, notre mémoire abordera la question de l'évolution de la politique étrangère cinématographique de la France dans l'espace et dans le temps. L'hypothèse capitale de notre étude est que la politique étrangère cinématographique de la France constitue une politique publique. Donc, en tant que politique publique, la politique étrangère se détermine autant par des variables internes et externes, par les changements de la scène internationale et de la société que par les perceptions particulières des acteurs et par la manière dont les acteurs interprètent la réalité.

Comme toute politique publique, la politique étrangère cinématographique se présente sous la forme d'un ensemble de pratiques et de normes émanant d'un ou de plusieurs acteurs publics. Elle a, tout d'abord un contenu, c'est à dire que des ressources sont mobilisées pour obtenir des résultats. Autrement dit, elle présente un programme, c'est à dire des articulations entre les actes ainsi qu'une structure relativement permanente de référence et d'orientation. En outre, la politique étrangère cinématographique repose sur le postulat selon lequel il existe un rapport entre les contenus des politiques et les acteurs et mécanismes qui les ont façonnés. Bref, en tant que politique publique, la diplomatie cinématographique est mise en œuvre par les services de l'Etat avec les moyens précis, dans le but d'atteindre des objectifs bien définis. Or, notre objectif est d'étudier et d'analyser autant les services et les moyens de la politique étrangère cinématographique que ses objectifs.

En deuxième lieu, nous tenterons d'analyser la politique étrangère à travers les référentiels qui dominent le secteur cinématographique d'aujourd'hui. C'est à dire que nous verrons comment les valeurs, les normes, les algorithmes et les images produisent et élaborent la politique étrangère cinématographique de la France. Exprimé autrement, nous analyserons la politique étrangère cinématographique à travers les référentiels de chaque période et nous nous interrogerons sur l'influence des valeurs et des normes de la société française sur la substance et les objectifs de la politique. En outre, nous focaliserons sur les changements fondamentaux des pratiques et des buts de la politique dans les années 1980 et nous tenterons de décoder

les idées et les images qui dominaient le secteur cinématographique de cette période. En ce qui concerne les changements de la politique, nous tenterons de préciser l'acteur médiateur qui réalise l'opération de transaction entre le référentiel global et le référentiel sectoriel. Plus spécifiquement, nous analyserons le rôle des hommes politiques comme Jack Lang ou des professionnels comme D.Toscan du Plantier qui constituent le pont entre le référentiel global et le référentiel sectoriel dans les années 1980. Ce sont les personnes qui forment et construisent le nouveau référentiel de marché à travers les idées et les normes de la société française qui constitue un nouveau cadre d'action fondamental de la politique étrangère cinématographique.

De surcroît, nous tenterons d'analyser la structuration et l'organisation du modèle étatique de la diplomatie cinématographique. Nous prendrons comme point de départ l'idée que le modèle français traditionnel de la politique cinématographique se caractérise par l'affirmation du monopole de l'Etat et par un fort interventionnisme autant interne qu'externe et que la relation entre la politique cinématographique interne et la politique étrangère est étroite et réciproque.

Nous allons étudier la collaboration et l'interaction des instances étatiques fondamentales sur l'élaboration des axes primordiaux de la politique. Nous focaliserons sur les moyens et les services étatiques, sur les grandes lignes de la diplomatie cinématographique et sur ses spécificités.

En outre, nous focaliserons sur les questions contemporaines de la politique étrangère cinématographique à savoir l'intrusion de nouveaux acteurs dans le modèle français traditionnel, les relations étroites entre l'Etat français et les acteurs privés (distributeurs, producteurs). A l'épreuve de la multiplication des acteurs, des paramètres et des contraintes, nous mettrons en lumière les adaptations et les transformations de la politique par rapport à ces évolutions.

Notre mémoire mettra en accent notamment sur le processus de l'intégration européenne et l'influence de l'Union européenne sur la politique extérieure cinématographique de la France. Nous analyserons, d'un côté, le changement des objectifs de l'Etat français par rapport au nouveau référentiel de l'Union européenne. De l'autre côté, nous étudierons l'articulation des relations entre la politique étrangère française et les politiques cinématographiques de l'UE et nous examinerons leur interaction actuelle. Pour ce faire, il paraît essentiel de mettre en parallèle la politique cinématographique étrangère de la France avec l'Union européenne dont il faudra également interroger la nature, le poids, les structures, les objectifs profonds et la

légitimité en matière d'action cinématographique. Nous examinerons les pratiques cinématographiques autant de l'Union européenne que des certains pays européens et nous analyserons la perspective de l'émergence d'un espace cinématographique européen et les problématiques fondamentales qui dominent les cinématographies européennes.

De surcroît, nous constaterons que la référence de plus en plus grandissante à un espace européen cinématographique de politiques publiques constitue un défi permanent pour le système français qui se voit confronté à la nécessité de s'adapter à un environnement normatif et stratégique. Néanmoins, malgré le renforcement de l'intégration européenne dans les années 1990, nous essaierons de mettre en évidence que l'Etat français reste un acteur essentiel et fondamental. Enfin, nous tenterons d'étudier la genèse et l'évolution de la notion de diversité culturelle, idée majeure afin la compréhension des objectifs profonds et des changements de la diplomatie cinématographique dans les années 1990. Nous étudierons les conditions de la construction du référentiel de la diversité culturelle comme réaction de l'Etat français envers les nouveaux contextes de la globalisation, de la domination américaine dans le secteur cinématographique et de l'Union européenne.

Bref, nous essaierons de développer l'analyse des réponses de la diplomatie cinématographique aux transformations internes et externes des années 1980 et 1990 et sa réadaptation aux nouveaux contextes c'est à dire d'une part le contexte du marché et du renforcement du secteur privé et d'autre part le contexte de la mondialisation et de l'Union européenne.

2. Méthodologie

La méthodologie de ce mémoire constitue l'outil fondamental afin de mettre en exergue la problématique et nos hypothèses initiales. Nous avons conduit des entretiens avec les principaux acteurs de la politique cinématographique étrangère, à savoir les fonctionnaires du Ministère des Affaires étrangères, du Ministère de la Culture et de communication, du Centre national du Cinéma et de l'association « Unifrance » qui a comme mission la promotion du cinéma français à l'étranger.

Le type des entretiens qu'on a choisi, est celui des entretiens de recherche, individuels et semi-directifs. Ce type d'entretien concerne la recherche et la compréhension des pratiques cinématographiques et culturelles et des comportements

des acteurs autant que les savoirs et les expériences des acteurs par rapport à une période historique particulière. Notre but est donc de rechercher les manières de voir les choses de la part des acteurs interrogés, c'est à dire de rechercher le sens, les systèmes de sens et les modèles culturels qu'ils perçoivent.

L'ambition de notre enquête était l'exploration des faits dont la parole est le vecteur principal. Ces faits concernent les systèmes de représentations (pensées construites) et les pratiques sociales (faits expérimentés). Les premiers renvoient aux idéologies, aux valeurs, aux représentations, aux images et au sens que les acteurs du secteur cinématographique confèrent à leurs pratiques. Les seconds concernent davantage les enjeux, les expériences personnelles et les processus.

En outre, les entretiens étaient de type semi-directif, c'est à dire qu'ils sont menés sur la base d'un guide d'entretien constitué de différents « thèmes - questions » préalablement élaborés en fonction de nos hypothèses initiales. De plus, on a choisi des entretiens à usage complémentaire dans la mesure où les entretiens constituent une enquête parallèle, corrélative et surtout complémentaire à d'autres moyens d'enquête. Bien entendu, l'enquête par entretien ne remplit pas la même fonction que les autres moyens d'enquête. Son objectif est l'enrichissement de la compréhension des données et parfois l'interprétation des données.

En ce qui concerne les sources écrites, nous avons utilisé les archives du Centre national du Cinéma, des thèses et des mémoires concernant la politique culturelle et cinématographique, des articles et des revues, quelques rapports administratifs et des ouvrages sur la culture, le cinéma, la politique étrangère, l'intégration de l'Union européenne etc.. Les sources écrites constituent un outil essentiel afin de comprendre les aspects fondamentaux de notre sujet et de construire notre argumentation. Notre étude est notamment appuyée sur des ouvrages de la politique étrangère, de la diplomatie culturelle française et de l'économie du cinéma. Néanmoins, l'absence complète des études consacrées sur la diplomatie cinématographique française rend notre travail encore plus difficile et les entretiens encore plus précieux.

Nos résultats de recherche sont présentés en deux temps. Une première partie étudiera la genèse et l'évolution de la politique étrangère cinématographique en insistant sur l'importance des idées et des valeurs de la société française comme facteur déterminant de la formation de la politique cinématographique. Plus

spécifiquement, d'abord, nous analyserons l'organisation, la structuration du modèle étatique et les grandes lignes d'action de la diplomatie cinématographique. Nous nous intéressons également à ses spécificités comme le fort interventionnisme étatique, les liens étroits entre les sphères interne et externe et enfin l'interaction entre l'Etat français et les milieux professionnels du cinéma. Ensuite, nous examinerons le grand changement des objectifs de la politique cinématographique et la réadaptation du modèle étatique au nouveau contexte du marché des années 1980, l'émergence du référentiel libéral qui coexistera désormais avec le référentiel culturel du secteur cinématographique et enfin l'impact des hommes vraiment médiatiques, de Jack Lang et de Daniel Toscan du Plantier sur cette réadaptation. Enfin, nous mettrons l'accent sur l'intrusion des nouveaux acteurs dans la diplomatie cinématographiques comme les collectivités territoriales et les entreprises et nous examinerons également la réaffirmation du modèle étatique envers ces nouveaux acteurs qui remettent en cause les fondements étatiques de la diplomatie cinématographique.

Dans un deuxième temps, nous focaliserons sur la question de l'intégration européenne et sur les relations entre l'Union européenne et la politique étrangère cinématographique de la France. Tout d'abord, nous présenterons les théories des Relations Internationales qui tentent d'expliquer et de comprendre le processus de l'intégration européenne et le phénomène de l'émergence d'un espace public européen homogène. Ensuite, nous étudierons le contenu, les objectifs et les problèmes/enjeux des politiques cinématographiques de l'Union européenne et nous tenterons de comprendre les racines des enjeux/problématiques, qui dominent le cinéma européen, au travers de l'approche de l'intergouvernementalisme libéral. Enfin, nous étudierons les relations entre l'Union européenne et la politique cinématographique de la France et nous examinerons les images qui dominent le secteur cinématographique français à l'égard de la perspective de l'émergence d'un espace cinématographique européen homogène et cohérent.

Pour conclure, notre étude tentera d'aborder la question de la politique étrangère cinématographique d'une façon théorique, globale et complète, de comprendre ce qui peut être, aujourd'hui, considéré comme une politique cinématographique d'origine française et en direction de l'étranger, d'analyser le rôle joué par les valeurs, les représentations et les idées dans la détermination de la politique cinématographique étrangère, de mettre en accent sur les changements et les adaptations de la diplomatie cinématographique et enfin d'essayer de cerner quelle place occupe aujourd'hui la

politique étrangère française en matière cinématographique dans les contextes du marché, de la mondialisation et de l'Union européenne.

I. LE MODELE ETATIQUE DE LA DIPLOMATIE CINEMATOGRAPHIQUE ET SES READAPTATIONS.

Depuis la Révolution, la France est un pays qui s'appréhende comme un acteur très présent dans les relations internationales de par sa conviction de l'universel et de l'importance du rôle qu'elle a à jouer sur l'échiquier international. Cette conviction d'une portée universelle se fonde largement sur l'existence de valeurs qui ont su confronter le rayonnement de la France dans l'histoire et qui ont pu la faire apparaître à un moment comme une grande puissance. Ainsi Victor Hugo, a pu dire : « Sans la France, le monde serait seul ». Le poids de l'histoire joue un rôle déterminant et l'universalité des valeurs françaises recouvre beaucoup d'enjeux dans la politique étrangère et en particulier dans la politique cinématographique extérieure. Pour asseoir son rayonnement au sein des relations internationales, l'Etat français a su avoir recours à sa politique culturelle, une politique culturelle inscrite dans l'histoire qui a peu à peu trouvé sa place sur la scène internationale. Ainsi, la diplomatie cinématographique s'inscrit – elle dans cette conviction qui domine les idées de la politique étrangère française. De même, la politique cinématographique étrangère témoigne de la vocation universelle des valeurs françaises et du désir de l'Etat français de jouer un rôle important sur la scène internationale.

Avant d'analyser les grandes mutations de la politique cinématographique étrangère, les réadaptations du modèle étatique aux évolutions des années 1980 et de comprendre en quoi l'intrusion des autres acteurs comme les collectivités territoriales et les industries culturelles ont pu influencer, changer et modifier la substance profonde de la politique de l'Etat français dans le secteur cinématographique, il semble important d'analyser le modèle français cinématographique, les structurations étatiques du monde cinématographique français et de bien étudier ce que représentait traditionnellement la politique cinématographique et en particulier la diplomatie cinématographique pour l'Etat français, dans ses modalités et dans ses enjeux.

A. LE MODELE ETATIQUE FRANÇAIS DE LA DIPLOMATIE CINEMATOGRAPHIQUE.

Le cinéma a été la dernière grande invention du XIX^e siècle et la première du XX^e siècle ; s'il est né comme une curiosité scientifique, il s'est avéré être ensuite un spectacle populaire et donc un enjeu commercial. Le cinéma devient le terrain de rencontres voire d'affrontements des puissances car il véhicule la culture nationale et peut devenir une magnifique machine à faire rêver.

Le cinéma apparaît comme un instrument d'échange et de représentation d'une certaine culture vers d'autres cultures. L'identité culturelle et cinématographique de la France se trouve en jeu et justifie une intervention de l'Etat français afin de concrétiser la reconnaissance, d'approfondir la richesse et même favoriser l'adéquation de cette identité à l'étranger. En France, le cinéma constitue, au fond, une composante irremplaçable de l'identité nationale française et de la vocation de la France à rayonner au dehors. Il implique une certaine responsabilité de l'Etat. En outre, la façon dont la France traite les affaires du cinéma n'est pas transposable dans les autres pays d'Europe. D'ailleurs, « la France a inventé le cinéma (...) parce que c'était son rôle ou, si on préfère, parce qu'elle en avait besoin pour accomplir ce qu'elle considérait comme son rôle : éclairer les peuples de la planète et les mener sur les chemins de la liberté et de l'égalité, rien de moins (...) si la France avait cru sa tâche historique accomplie au XIX^e siècle, elle n'aurait pas eu besoin d'inventer le cinéma »⁴⁶.

Pour comprendre le modèle étatique de la diplomatie cinématographique, nous essaierons, d'abord, d'analyser l'organisation, le noyau décisionnel et les grands axes de la diplomatie cinématographique et de présenter et d'étudier les spécificités profondes du modèle de la politique cinématographique étrangère.

⁴⁶ J.M.FRODON, *LA PROJECTION NATIONALE, CINEMA ET NATION*, ODILE JACOB, 1998, p.81.

1. L'ORGANISATION ET LA STRUCTURATION DE LA DIPLOMATIE CINEMATOGRAPHIQUE.

En premier lieu, le modèle français d'action cinématographique se caractérise par un très fort interventionnisme étatique tant au niveau interne qu'au niveau externe. La particularité de la France est le rôle prépondérant que s'est réservé l'Etat dans la conduite de l'action cinématographique. Cette prédominance est le produit de l'histoire, mais aussi « d'une réflexion de bon sens, diplomatie et culture étant indissociables »⁴⁷.

La singularité de la politique cinématographique française s'explique à la fois par l'intérêt très fort que l'Etat porte à la culture et en particulier au cinéma, une relation vraiment passionnelle, par les liens étroits entre les deux formes d'interventionnisme étatique (interne et externe) en matière cinématographique et par les interactions entre l'Etat français et les milieux professionnels du monde cinématographique français.

A travers notre analyse de l'organisation de la diplomatie cinématographique, nous allons comprendre comment se structurent les compétences fondamentales des organes étatiques à l'égard des prises de décision en politique cinématographique et les grands piliers de la diplomatie cinématographique. Cette étude sur le système étatique cinématographique nous permettra d'approfondir les particularités françaises cinématographiques, les traits caractéristiques du modèle étatique en matière de cinéma et les fondements et les raisons de ce mécanisme d'appropriation relative du monde cinématographique par l'Etat français.

a. Les premières actions étatiques en matière cinématographique.

En France, dès sa création, le cinéma a accédé à un statut particulier qui n'a pas d'équivalent en Europe, notamment grâce à la dimension culturelle qui lui est reconnue. Dès 1920, la création d'une cinémathèque centrale traduit bien la préoccupation de conserver les films qui accèdent par là au statut d'œuvres cinématographiques. De plus, la production de films par des auteurs reconnus dans

⁴⁷ P. BROCHAND, *LE ROLE DE L'ETAT DANS L'ACTION CULTURELLE EXTERIEURE DE LA FRANCE*, REVUE FRANÇAISE D'ADMINISTRATION PUBLIQUE, n 77, janvier – mars 1996, p. 123-127.

d'autres domaines de la création artistique (J.Cocteau, A.Camus) renforce la perception du cinéma comme nouvelle forme d'expression artistique.

Jusqu'à la première guerre mondiale, la promotion du Cinéma français se confondait simplement avec le spectacle cinématographique dans le monde. Les films de Méliès et de Max Linder ont franchi toutes les frontières. En 1914, le Cinéma français répondait pour quatre – vingt dix pour cent aux besoins de la consommation universelle. Cette position souveraine n'a cependant pas survécu à la première guerre mondiale, et à l'explosion de la production cinématographique dans le monde. Néanmoins, entre les deux guerres, de 1920 à 1940, le cinéma français a connu deux décennies très florissantes. Sur le plan industriel, il était reconnu comme le deuxième dans le monde, après le géant américain. Jusqu'à la Seconde guerre mondiale, à aucun moment, à aucun degré, l'Etat ne s'est immiscé dans le travail des exportateurs de films français. Il n'y a pas eu non plus, jusqu'aux années quarante, d'intervention des syndicats professionnels, ni même de concentration entre les producteurs pour organiser la vente de leurs films. Chaque société réglait ses propres affaires⁴⁸.

Dans la période de l'après guerre, les pouvoirs publics ont pris une conscience plus aiguë que par le passé de l'importance du cinéma français, autant bien sur le plan économique que sur le plan culturel. « Peu à peu, l'idée s'impose que le cinéma pouvait être un vecteur efficace de la culture française et de son influence dans le monde. La culture est elle – même un élément de l'identité nationale. Il suffit alors de forcer légèrement la note pour conclure que la défense de la culture française y compris le cinéma, est un élément de la défense nationale »⁴⁹.

Alors que jusqu'à la guerre, on ne traitait des relations internationales qu'en termes de protection du cinéma français par des restrictions à l'importation, c'est seulement à partir de 1945 que l'Etat français a commencé à envisager le problème non pas seulement en termes de défense, mais aussi en termes d'illustration. Le premier de l'ensemble des Ministres qui ont été en charge du cinéma écrit dans la revue « Le Film Français » : « Nous connaissons parfaitement l'importance considérable et la portée innombrable sur la foule du film et de ses images. L'écran est un merveilleux véhicule au service du prestige d'une nation. A ce titre nous

⁴⁸ R. CRAVENNE, *LE TOUR DU CINEMA FRANÇAIS, HISTOIRE DU CINEMA FRANÇAIS A L'ETRANGER*, DIXIT, 1995.

⁴⁹ ROBERT CRAVENNE, *HISTOIRE DU CINEMA FRANÇAIS A L'ETRANGER*, THESE, TOULOUSE I, 1993.

entendons le développer, l'utiliser dans la plus large mesure et par tous les moyens qui nous paraîtront utiles à la grandeur française »⁵⁰.

Dans le même journal, Philippe Acoulon, responsable du C.O.I.C. (Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique) écrit le 18 décembre 1944 : « il faut organiser l'exportation en vue d'une sélection des films français à exporter, et instituer à l'étranger des agences des firmes françaises »⁵¹.

C'est dans ce contexte et dans cette continuité historique qu'est promulguée la loi du 25 octobre 1946 portant création d'un Centre national de la Cinématographie. Les dispositions de cette loi, et l'instrument qu'elle a mis en place allaient avoir une influence significative et même vitale sur la vie du cinéma français. Le Centre National de la Cinématographie, organisme autonome doté de la personnalité morale et du statut d'établissement public, succédait avec des pouvoirs élargis à la Direction Générale du Cinéma, simple service du Ministère de l'Information. Dans l'organigramme du Centre, l'exportation avait une importance reconnue. Au service « export – import » de la Direction Générale, succédait une Sous Direction en charge des relations avec l'étranger. Outre la délivrance des autorisations d'importation et d'exportation, elle avait compétence pour la négociation des accords internationaux. Elle avait notamment compétence, avec la Sous – direction chargée de la Production, dans un domaine qui va connaître, pendant plusieurs décennies, une extension vraiment considérable : la politique de coproduction internationale.

En outre, l'intérêt que l'Etat français portait au cinéma français en général, et plus spécialement à son expansion dans le monde, s'est traduit d'une manière très concrète et très substantielle par les lois successives instituant une « Aide temporaire », puis un « Fonds de développement », puis un « Compte de soutien à l'industrie cinématographique ». Dans les dispositifs des deux premières lois, l'exportation n'était pas négligée puisque les producteurs recevaient des primes calculées en fonction des recettes réalisées par leurs films sur les marchés étrangers.

Au fond, l'ambiguïté de la nature du cinéma à la fois « un art et une industrie » se trouve au centre des premières préoccupations des autorités publiques. Ainsi, dès 1946, le cinéma est sous tutelle du ministère de l'industrie et du commerce, alors que la loi du 11 mai 1957 inscrit le film parmi « les œuvres de l'esprit » et la création du ministère des Affaires Culturelles par André Malraux en 1959 bouleverse

⁵⁰ LE FILM FRANÇAIS n 1, 8 décembre 1944, p.3.

⁵¹ LE FILM FRANÇAIS n 1, 8 décembre 1944, p.11.

complètement le traitement et la considération du cinéma (il n'est plus d'industrie mais de la culture) dans la mesure où dorénavant le Centre national de Cinématographie se trouve alors placé sous tutelle du Ministère de la Culture.

b. L'organisation étatique

De nos jours, l'engagement public au service de la diplomatie cinématographique est multiforme : on pourrait distinguer quatre administrations (CNC, Ministère des Affaires Etrangères, Ministère de la Culture et direction des Relations économiques extérieures (DREE) dépendant du Ministère de l'Economie) et un organisme subventionné. (Unifrance) En premier lieu, nous analyserons les compétences principales, les moyens fondamentaux et les actions particulières des instances politiques et en deuxième lieu nous allons tenter d'adapter la notion de *policy network* au modèle étatique de la diplomatie cinématographique française.

Centre national du Cinema

« Le CNC a deux missions principales, d'une part, la réglementation de la politique cinématographique et d'autre part le financement du cinéma français »⁵²

Le CNC est organisé autour de cinq directions : Direction de la production cinématographique, Direction de l'exploitation et de la diffusion culturelle, Direction des programmes audiovisuels et des industries de l'image, Direction des affaires européennes et internationales et une direction à vocation horizontale : la Direction de l'administration et des affaires financières.

« La Direction des affaires européennes et internationales est une des plus jeunes de toutes les directions du centre, elle est née au moment de la mise en place de l'Europe. Au départ, c'était effectivement pour contribuer à la mise en place de l'Europe et à la perspective de l'harmonisation de système européen »⁵³ De nos jours, la Direction des affaires européennes et internationales a plusieurs rôles : « 1) La négociation internationale dans toutes les instances européennes, Conseil de l'Europe, Union européenne, OMC, 2) La coproduction qui est très importante au

⁵² Entretien avec XAVIER MERLIN, Directeur de la direction des Affaires européennes et internationales du CNC. 27 avril 2004.

⁵³ Entretien avec ALAIN BEGRAMIAN, Conseiller exportation, Direction des affaires européennes et internationales du CNC, 29 avril 2004.

financement des films 3) La coopération avec les pays en développement 4) la promotion du cinéma français à l'étranger (...) Nous soutenons une association qui s'appelle Unifrance, une association des professionnels qui est financée majoritairement par le CNC et dont la mission est la présence du cinéma français à l'étranger. On a d'autres mécanismes du soutien du cinéma à l'étranger comme l'aide financière aux producteurs et aux distributeurs pour faire la promotion de leurs films à l'étranger et aux 'autres associations (...) Mais, bien entendu, les meilleurs ambassadeurs du cinéma français sont les films eux-mêmes »⁵⁴.

Au fond, Unifrance constitue l'instrument fondamental du CNC (même du Ministère des Affaires Etrangères) pour la promotion du cinéma français à l'étranger. De plus, le CNC et le Ministère des Affaires étrangères constituent les pôles fondamentaux de l'élaboration et de la production de la politique étrangère cinématographique. *« Au fond, le Ministère des Affaires étrangères et le CNC ont des terrains d'action commune. On utilise des moyens communs. Le MAF a eu la chance de posséder un réseau des ambassades dans lesquels on trouve des correspondances qui s'occupent notamment du cinéma et nous on les utilise très régulièrement, Fonds Sud est cofinancé et codirigé par le CNC et le MAF (...) Le CNC est vraiment une approche à la fois institutionnelle et professionnelle. La mission fondamentale est la réglementation et le financement du cinéma français (...) Une des dimensions les plus importantes de la politique française de Coopération est le soutien des cinématographies des pays d'Afrique. On a une approche plus globale, le MAF a une approche peut être plus marquée par son héritage du Ministère de la Coopération »⁵⁵*
« Au départ, le Ministère des Affaires étrangères intervenait sur ce qu'on va appeler un secteur de diffusion culturelle, non commerciale et le CNC intervenait au secteur économique, mais toujours il y avait des terrains communs(...) en gros, il faut comprendre qu'on travaille ensemble »⁵⁶.

Ainsi, la Direction des affaires internationales et européennes définit et gère le soutien à l'expansion des films français à l'étranger, elle est responsable de l'élaboration, de la modification du suivi des accords bilatéraux de coproduction, elle

⁵⁴ Entretien avec XAVIER MERLIN, Directeur de la direction des Affaires européennes et internationales. CNC. 27 avril 2004.

⁵⁵ Entretien avec XAVIER MERLIN, Directeur de la direction des Affaires européennes et internationales du CNC. 27 avril 2004.

⁵⁶ Entretien avec ALAIN BEGRAMIAN, Conseiller exportation, Direction des affaires européennes et internationales du CNC, 29 avril 2004.

assure le secrétariat du Fonds de soutien aux cinématographies des pays en développement (Fonds Sud) et élabore la politique de coopération du Centre. En outre, elle participe à l'élaboration et à la gestion de la politique communautaire dans le secteur de l'audiovisuel et elle définit et met en œuvre le programme d'aide à la coproduction du Conseil de l'Europe (Eurimages) Enfin, elle participe à la promotion de la diversité culturelle au sein des enceintes multilatérales. Depuis 1992, le C.N.C. a en outre engagé des actions sectorielles en direction de territoires peu solvables, notamment des pays d'Europe centrale, par la fourniture gratuite de copies de films issues des opérations de l'Agence pour le développement régional du cinéma (ADRC).

Ministère des Affaires Etrangères

Une évolution structurelle extrêmement importante est intervenue en 1998 avec la mise en cohérence des administrations du secrétariat à la Coopération d'une part, du Ministère des Affaires étrangères d'autre part. Cette opération s'analyse comme une fusion des deux ministères destinée à mettre fin à la spécificité de la politique africaine, symbolisée par l'existence d'un ministère particulier. Cette priorité de la politique africaine de la France était contestée politiquement depuis longtemps à cause des compromissions avec des régimes politiques douteux qu'elles entraînait, ainsi que du fait du développement de réseaux occultes installés autour des opérations de coopération. Elle s'est révélée de plus en plus coûteuse et de plus en plus difficile à raison de la déstabilisation du continent africain⁵⁷.

L'actuel Ministère des Affaires Etrangères (MAE) rassemble les services qui étaient, avant 1999, ceux du MAE d'une part et du ministère de la Coopération d'autre part. Actuellement, les services chargés de la promotion du film français (ex – Bureau du film français au sein du MAE) et du film du Sud (ex – Bureau du Cinéma de la Coopération) sont réunis au sein de la sous – direction Cinéma et coopération audiovisuelle de la Direction de l'Audiovisuel extérieur et des Techniques de Communication (DATC), composante de la Direction Générale de Coopération Internationale et Développement.

⁵⁷ M.C. KESSLER, *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA France, ACTEURS ET PROCESSUS*, SCIENCES PO, 1998.

La division « cinéma » se compose des trois bureaux, un bureau du Film français qui a comme objectif notamment la diffusion culturelle du film français en fonction du réseau culturel à l'étranger – centres culturels, alliances françaises – et de leur partenaires locaux – cinémathèques, musées - et de l'organisation des festivals des films français organisés par les services culturels à l'étranger. En outre, un bureau de la Coopération cinématographique qui soutient les cinématographies des pays en développement à travers les programmes comme Fonds Images Afrique ou Fonds Sud Cinéma. Enfin un bureau de Documentaire qui a comme but la promotion du documentaire français dans le monde, le soutien à la production française et les aides aux pays du Sud.

Ministère de la Culture et de la Communication

L'action internationale du Ministère de la Culture et de la Communication est coordonnée et animée par le Département des Affaires Internationales (DAI) en collaboration avec les Directions de l'administration centrale et les Directions Régionales des affaires culturelles (DRAC) et en liaison avec le Ministère des Affaires étrangères.

Le Département des Affaires Internationales prépare les propositions défendues par le Ministère dans les relations bilatérales avec les Etats étrangers, dans les institutions de l'Union européenne et les instances multilatérales (OMC etc.) La promotion de la diversité culturelle et le développement de la coopération culturelle internationale sont les grands piliers de l'action internationale et se traduisent par quatre missions principales : a. La promotion des cultures étrangères en France, le soutien des industries culturelles françaises, l'accueil et la formation des artistes et des professionnels culturels étrangers et la promotion de la coopération européenne.

« Le Ministère des Affaires Etrangères et le Ministère de la Culture se partagent le territoire de la culture de la manière suivante (...) c'est à dire le Ministère de la Culture est compétent pour l'accueil de la culture étrangère en France et le MAF est compétent pour la promotion de la culture française à l'étranger. Il y a des terrains sur lesquels nous sommes ensemble. En gros, on peut souligner quatre grands aspects un aspect politico - diplomatique avec les prises de position du Ministère de la Culture sur les grands sujets comme la diversité culturelle, la place de la culture au sein des

institutions européennes, la prise en compte des industries culturelles, la francophonie, le deuxième aspect est la coopération bilatérale traditionnelle, le troisième aspect la formation, le dernier aspect, intervention financière par le biais d'un certain nombre des institutions et des opérateurs (...) en outre, nous établissons avec le CNC la position de la France, devant la Commission, devant un certain nombre d'instances, nous rappelons la nécessité d'une politique d'aide publique à l'industrie du cinéma »⁵⁸.

Direction des Relations économiques extérieures

La direction des Relations économiques extérieures de l'Economie développe plusieurs programmes d'aide aux entreprises exportatrices auxquels peuvent faire appel les sociétés du secteur cinématographique. Cependant, il semble que les entreprises du secteur cinématographique tirent peu de profit de ces mécanismes, au contraire de celles du secteur de l'audiovisuel. En effet, les grandes sociétés (UGC, Gaumont et Pathé) ne jugent pas utile de recourir aux services de la DREE, tandis que les exportateurs indépendants préfèrent la logique d'aides directes proposées par le CNC et le Ministère des Affaires étrangères⁵⁹.

Unifrance

Faute de compter en son sein suffisamment d'entreprises d'envergure et de dimension internationale, le Cinéma français a longtemps souffert de ne pas avoir sa M.P.A.A. (Motion Pictures Association of America). En outre, les producteurs français pris séparément, n'ont pas les moyens d'effectuer des études de marché, ni de mener une action de promotion continue. Conscient de cette lacune, le CNC a été inscrit dans la loi instituant un Fonds temporaire à l'industrie cinématographique, un article ayant pour objectif la création d'une association chargée de mettre en œuvre les moyens de favoriser la diffusion des films français à l'étranger⁶⁰. Elle aurait la charge de procéder à des études de marchés, d'assurer la représentation du cinéma français dans les festivals internationaux, d'organiser des manifestations de promotion

⁵⁸ Entretien avec FREDERIC BOUILLEUX, Chef adjoint du département des affaires internationales, 27 mai 2004.

⁵⁹ LAURENT CRETON, *LE CINEMA ET L'ARGENT*, NATHAN CINEMA, 1999.

⁶⁰ ROBERT CRAVENNE, *HISTOIRE DU CINEMA FRANÇAIS A L'ETRANGER*, THESE, TOULOUSE I, 1993.

consacrées exclusivement au cinéma français⁶¹. Donc, l'Association française pour la diffusion du film français à l'étranger, dénommée Unifrance film, a été fondée en 1949. Unifrance constitue le lieu de rencontre entre d'un côté les Représentants de l'Etat concernés par la promotion du cinéma français à l'étranger, à savoir le Ministère de la Culture, le Ministère des Affaires étrangères, le Ministère du commerce extérieur et surtout le Centre national de la Cinématographie et de l'autre côté les représentants de l'industrie cinématographique comme producteurs, auteurs, distributeurs, comédiens.

L'objectif d'Unifrance est clair : mettre en œuvre les moyens propres à favoriser la distribution commerciale des films français sur les marchés extérieurs. « La finalité est sans équivoque, elle est de nature purement économique, même si elle entraîne des retombées culturelles. Unifrance accompagne les films de leur vente à leur distribution sur les marchés internationaux. Autrement dit, elle dispose d'une expertise unique sur les marchés internationaux et leurs évolutions, elle est présente à toutes les étapes de la vie d'un film à l'étranger et elle organise des manifestations dédiées au cinéma français. Au fond, « Unifrance film est conçue comme ne devant en aucun cas d'intervenir directement dans les opérations commerciales, mais comme devant être l'auxiliaire des vendeurs français à tous les stades du processus de l'exportation »⁶² « *La priorité de l'association est la diffusion commerciale des films français en laissant au Ministère des Affaires étrangères avec sa charge bien lourde, la diffusion culturelle des films français* »⁶³. Cependant, l'action d'Unifrance était vraiment limitée jusqu'aux années 1980. Ses moyens économiques et humains n'étaient pas importants et sa mission fondamentale était l'organisation des Semaines du Cinéma français et des autres manifestations afin d'aider l'exportation du cinéma français. Autrement dit, sa politique avait comme objectif la promotion plutôt culturelle du cinéma français. En revanche, à la fin des années 1980, Unifrance va complètement changer et renouveler ses pratiques et ses orientations.

⁶¹ Il est très important de distinguer les mots promotion et diffusion. La diffusion est l'affaire des producteurs, des exportateurs et des distributeurs qui constituent au fond la chaîne du processus commercial qui aboutit au consommateur, le spectateur de la salle. La promotion est pour but de favoriser et d'accompagner la diffusion, de faciliter le travail des professionnels du cinéma, d'étudier les marchés cinématographiques, d'organiser des festivals etc. (ROBERT CRAVENNE, *LE TOUR DU CINEMA FRANÇAIS...op.cit.*)

⁶² ROBERT CRAVENNE, «HISTOIRE DU CINEMA FRANÇAIS A L'ETRANGER », THESE, TOULOUSE I, 1993.

⁶³ Entretien avec PATRICK LAMASSOURE, Délégué général adjoint, Directeur du Service Etudes et Marchés, Unifrance, 30 avril 2004.

L'association fonctionne sur la base d'un budget annuel présenté par son comité directeur au CNC qui réserve une subvention au fonctionnement et au programme d'actions d'Unifrance. (environ 80% du budget) Le budget d' Unifrance est complété par le soutien du Ministère des Affaires étrangères pour des opérations menées conjointement avec les relais diplomatiques dans le monde, ainsi que par des ressources propres (cotisations, partenariats).

Au sein d'Unifrance « il y a un organigramme des instances et un organigramme du personnel, on a à la fois des membres qui sont exportateurs, distributeurs, producteurs, comédiens, réalisateurs. Les membres élisent un président qui statutairement doit être producteur de long métrage, il y a deux vice - présidents qui sont un exportateur et un artiste. Il y a plusieurs types de Commissions qui réunissent, Commission des exportateurs, des producteurs....Il y a cinq services, le service d'étude du marché, le service de promotion qui organise des événements, le service de communication, le service de court – métrage, un bureau des festivals et un service comptable (...) L'ensemble de la mission de la promotion du cinéma français à l'étranger est transféré sur Unifrance, le CNC conserve toutefois l'attribution juridique et gouvernementale. Les négociations internationales, l'exception culturelle, le GATT, la place de la culture dans les négociations internationales constituent des affaires de CNC et du Ministère des Affaires étrangères. (...) Unifrance est une association subventionnaire, c'est à dire dans la mesure où 80% du budget provient du CNC, ils ont un pouvoir effectif à Unifrance. (...) Le Ministère des Affaires étrangères a un réseau d'Ambassades dans lesquelles ils ont développé un réseau attaché de l'audiovisuel qui est extrêmement précieux dans notre travail. On travaille souvent avec eux »⁶⁴.

Pour conclure, malgré les ressources limitées, la modification des compétences politiques et le renforcement d'Unifrance après l'arrivée de D.Toscan du Plantier, les administrations étatiques chargées de l'élaboration de la politique étrangère cinématographique et Unifrance constituent un ensemble relativement cohérent et unifié. La notion de réseau des politiques publiques serait utile afin d'expliquer l'organisation étatique de la diplomatie cinématographique française. La notion de

⁶⁴ Entretien avec PATRICK LAMASSOURE, Délégué général adjoint, Directeur du Service Etudes et Marchés, Unifrance, 30 avril 2004.

réseau constitue un schéma d'interprétation des relations entre Etat- société. La notion de réseau, que Rhodes et Marsh définissent comme « un groupement ou un complexe d'organisations, liées les unes aux autres par des dépendances en termes de ressources, et qui se distingue des autres groupements et complexes par des différences dans la structure de cette dépendance » suggère ainsi une image particulière des relations entre les groupes sociaux et l'Etat. Contrairement à la vision étatiste, la notion de *policy network* conduit à relativiser la frontière Etat – société civile ; elle met l'accent sur la diversité des acteurs participant à la construction de l'action publique.

La typologie de Rhodes et Marsh distinguent cinq types de réseaux, de plus ouvert au plus fermé⁶⁵. Dans notre perspective, les acteurs qui participent dans l'élaboration, de la production et de la mise en œuvre des décisions par rapport aux questions fondamentales de la diplomatie cinématographique constitue une communauté de politiques publiques (*policy community*)⁶⁶. Plus spécifiquement, ces acteurs désignent une configuration relativement stable au sein de laquelle des membres sélectionnés et interdépendants, à la fois sur le plan horizontal et le plan vertical, partagent un nombre important des ressources et contribuent à la production d'un *output* commun. Exprimé autrement, les acteurs de la diplomatie cinématographique partagent les mêmes valeurs, les mêmes principes, les mêmes aspirations et les mêmes images par rapport au cinéma français et l'action d'un acteur se trouve en une interdépendance et une relation durable et étroite avec l'action des autres acteurs.

Essentiellement, la communauté d'action publique produit du sens. Autrement dit, les membres de la communauté que nous analysons partagent une même croyance dans un ensemble de normes et de principes qui permettent de définir une base raisonnée de valeurs⁶⁷.

L'organisation d'Unifrance, une association qui illustre la dialectique public/privé témoigne bien entendu de cette relativisation entre l'Etat et la société civile et de

⁶⁵ Le réseau thématique, le réseau de producteurs, le réseau intergouvernemental, le réseau professionnel et la communauté des politiques publiques. Voir Rhodes, Marsch in P. LE GALES, M. THATCHER (dir.), *LES RESEAUX DE POLITIQUE PUBLIQUE*, PARIS, L'HARMATTAN, 1995, p. 43.

⁶⁶ Bien entendu, la notion de communauté des politiques publiques – en général l'idée de réseau – se retrouve explicitement dans le concept de « communauté épistémique » que Peter Haas définit comme « réseau des professionnels avec un savoir et une compétence reconnus dans un domaine précis, en mesure de s'exprimer avec autorité et de fournir aux décideurs politiques des indications pertinentes » P.HAAS, *INTRODUCTION. EPISTEMIC COMMUNITIES AND INTERNATIONAL POLICY COORDINATION*, INTERNATIONAL ORGANIZATION, vol.49, 1992, n 1, pp. 1-35.

⁶⁷ Voir P.MULLER, Y.SUREL, *L'ANALYSE DES POLITIQUES PUBLIQUES*, *op.cit.*

l'interdépendance des acteurs à la fois sur le plan horizontal et sur le plan vertical. Les actions d'Unifrance fondées sur une mutualité d'intérêts entre l'Etat français et les professionnels du cinéma et basées sur la confiance ont comme objectif la réduction relative de l'incertitude pour chacun.

Enfin, il faut souligner que les acteurs de la diplomatie cinématographique peuvent participer à plusieurs réseaux différents. Par exemple, les producteurs, les distributeurs et les exportateurs qui se regroupent à Unifrance peuvent constituer éventuellement un réseau de producteurs ou professionnel (sectoriel). Un haut fonctionnaire peut également participer au sein d'un réseau intergouvernemental ou au sein d'un réseau thématique.⁶⁸ Bref, les instances politiques chargées de l'élaboration de la politique étrangère cinématographique constituent un ensemble qui partage les mêmes aspirations par rapport au cinéma français et qui se trouve en une interdépendance durable et en une interaction forte entre eux.

c. Les grands axes de la diplomatie cinématographique

« C'est parce que nous ne sommes plus une grande puissance qu'il nous faut une grande politique, parce que si nous n'avons pas une grande politique, comme nous ne serons plus une grande puissance, nous ne serons plus rien »⁶⁹ Un pays projette à l'extérieur sa philosophie politique. Au fond, les objectifs que la politique cinématographique extérieure se fixe d'atteindre hors des frontières de la France correspondent à l'idée que la France se fait de sa place, de ses intérêts et de ses devoirs dans le monde.

La politique étrangère cinématographique est l'œuvre d'acteurs multiples et au premier chef, des autorités gouvernementales qui ont la légitimité pour conduire l'action cinématographique extérieure du pays.

Le secteur cinématographique est particulièrement composite : les domaines concernés sont divers, les objectifs multiples et parfois contradictoires, les métiers du secteur hétérogènes, les intervenants politiques et administratifs nombreux. Même si les décideurs publics sont profondément divers et multiples, ils tentent d'élaborer et

⁶⁸ P. LE GALES, M. THATCHER (dir.), *LES RESEAUX DE POLITIQUE PUBLIQUE*, PARIS, L'HARMATTAN, 1995.

⁶⁹ FREDERIC BOZO, *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA FRANCE*, PARIS, LA DECOUVERTE, 1994, p.3.

produire la politique cinématographique étrangère en fonction de certains piliers principaux.

Ces piliers se trouvent toujours en relation très étroite avec le contexte social et international, ils s'adaptent aux exigences de la société française et des mutations de la scène internationale et ils évoluent par rapport aux idées et aux aspirations de la diplomatie cinématographique de la France. Dès sa genèse et jusqu'à aujourd'hui, la diplomatie cinématographique se structure autour des quatre axes principaux qui illustrent les objectifs profonds de la politique française. Les axes fondamentaux de la diplomatie cinématographique sont la coproduction cinématographique, la coopération, la promotion du cinéma français à l'étranger et la négociation internationale au sein de toutes les instances internationales.

Coproduction Cinématographique

La création d'un organisme administratif, le Centre National de la Cinématographie, a également favorisé l'éclosion de relations de coproduction avec les pays étrangers, en donnant un interlocuteur à d'éventuels partenaires. « L'institutionnalisation de la coproduction par les accords bilatéraux est l'une des innovations les plus intéressantes de l'après guerre »⁷⁰. En accordant la double nationalité au film coproduit, cette formule permet, outre l'apport d'une nouvelle source de financement, de bénéficier de tous les avantages consentis aux films nationaux dans les deux pays. Cela explique que le développement des coproductions se soit polarisé, dans les années 1950, entre la France et l'Italie, qui disposaient tous deux d'un système d'aide à la production cinématographique⁷¹. La coproduction conduit, en outre, à étendre la diffusion internationale du film, en supprimant certains des obstacles aux films étrangers dans chacun des pays. Autrement dit, la coproduction a comme but profond de toucher un public plus large que le public hexagonal afin de favoriser l'exportation. La coproduction autorise la constitution de budgets plus élevés et l'utilisation de moyens matériels plus importants, voies

⁷⁰ ALIBERT FLORENCE, *LA POLITIQUE FRANÇAISE DE COOPERATION CINEMATOGRAPHIQUE INTERNATIONALE, UNE MISE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE, 1946 – 1995*, MEMOIRE, UNIVERSITÉ PARIS I, 1995, p. 4.

⁷¹ Quantitativement, les résultats sont spectaculaires : de 1949 à 1974, plus de 1100 films ont été coproduits entre la France et l'Italie, parmi lesquels la plupart des grands films de cette époque.

indispensables pour affronter avec plus de succès la concurrence de films étrangers (surtout hollywoodiens) ou de la télévision.

Les accords de coproduction constituent un cheval de Troie du film français sur les marchés étrangers. L'un des axes fondamentaux de la politique extérieure du cinéma français est la promotion et la diffusion du cinéma français à l'étranger. Les coproductions peuvent être considérées comme un outil à part entière de cette politique. En d'autres termes, la coproduction est au service à la fois du renforcement de la production et de la cinématographie française intérieure et de l'exportation des films français à l'étranger.

Depuis les années 1950, le cinéma est considéré comme un des moyens de rayonnement international de la France et le système des coproductions, par son ambition de produire des films à devis élevé et par essence, internationaux, participe pleinement à cet objectif.

Les années 1950 et 1960 sont marquées par le développement de relations cinématographiques avec des pays dont la production est de moindre importance comme le rapprochement avec de nombreux pays d'Asie (Japon), d'Europe de l'Est (URSS, Yougoslavie, Roumanie et Tchécoslovaquie) et d'Amérique Latine (Argentine, Mexique)

Les années 1970 contribuent à élargir la palette des possibilités de coopération cinématographiques pour la France : la Tunisie (1974), le Danemark (1975), le Maroc (1977), la Suisse (1977), le Portugal (1980). Cette politique s'oriente également vers les pays d'Extrême – Orient (Chine, Corée du Sud)

En outre, les années 1960 ont marqué l'apogée du fonctionnement des coproductions. Parmi les films français, les coproductions ont représenté jusqu'à 77% de la production en 1965⁷².

Dans les années 1980, l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture constitue un véritable tournant dans la politique cinématographique de la France. Dès les premiers mois de son activité, Jack Lang affirme sa volonté de favoriser la constitution d'un cinéma européen puissant, capable de contrer le cinéma américain. « La puissance du cinéma américain doit trouver une réponse à l'échelon européen » déclare-t-il à la suite du festival de Deauville de 1981. Ainsi, dans les années 1980 et 1990, l'Etat français renforce considérablement sa politique de la coproduction

⁷² Source: C.N.C.

notamment au travers du programme du Conseil de l'Europe, Eurimages qui a comme objectif la multiplication des coproductions à l'échelle européenne. Au fond, la coopération qui se développe entre les pays de la Communauté européenne apparaît bien vite comme le moyen de construire un cinéma européen fort face au modèle hollywoodien. L'institution d'Eurimages constitue à la fois l'aboutissement de ces réflexions et la première initiative véritable dans ce secteur. (Nous analyserons en détail le programme Eurimages et la position française dans la deuxième partie de notre étude)

Coopération Cinématographique

La politique de coopération cinématographique fait partie intégrante de la politique étrangère cinématographique. « Il est parfois tentant de lui accorder une spécificité fondée sur sa vocation officielle qui implique le but bien particulier de l'aide au développement et qui conditionne tant un altruisme fondamental qu'une nouvelle philosophie des rapports entre Etats (...) L'aide au développement, malgré ses apparences de nouveauté, s'inscrit dans une logique traditionnelle (...) L'aide publique au développement est une politique obligatoire imposée aux Etats par les normes et pressions internationales »⁷³.

La coopération cinématographique (et en général la coopération au développement) est une politique neuve surgie dans les années soixante dans le champ des relations internationales accompagnant l'apparition des nouveaux Etats issus des anciens empires coloniaux.

Les coopérations se font largement en fonction de critères d'influence matérielle (commerciale, financière, stratégique), mais aussi immatérielle (culturelle, idéologique). Dans le cas de la France, les intérêts véhiculés par la coopération cinématographique sont largement idéologiques. Au fond, l'objectif de la coopération cinématographique est de promouvoir l'image de la France à l'étranger et de stimuler la francophonie.

Le renforcement de la politique cinématographique est lié à la volonté d'affirmer la présence de la France dans la politique de coopération, rendue nécessaire par

⁷³ M.-C. KESSLER, *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA FRANCE, ACTEURS ET PROCESSUS*, PRESSES DE SCIENCES PO, 1999. p. 298.

l'émergence du Tiers monde comme acteur à part entière sur la scène mondiale et au besoin d'une redéfinition des rapports avec les pays nouvellement indépendants.

La politique de la coopération se traduit par un mouvement d'ouverture pour mieux prendre en compte les aires d'influence parmi les pays en voie de développement. Développer une telle coopération revient à multiplier les chances d'implantation de la culture cinématographique française qui véhicule l'image de marque de la France à l'étranger.

En outre, dans la politique de coopération cinématographique, nous trouvons également la France de la Révolution française, la France qui affirme la volonté de protéger les droits de l'homme et de favoriser les principes de la démocratie et de la liberté. Au fond, l'Etat français, « *en favorisant les réalisateurs du sud, aide les intellectuels qui font bouger des choses dans les Etats qui ne sont pas très démocratiques (...) Le fait de soutenir les artistes et de leur permettre de s'exprimer est une manière aussi de participer à la démocratisation de ces Etats* »⁷⁴

L'indépendance des Etats africains n'a entraîné qu'un changement limité des rapports de la France avec ces Etats. « Bien loin de traduire une rupture avec le passé, l'indépendance affirmée devait endosser les liens existants déjà entre la France et ses anciens territoires d'outre – mer »⁷⁵. Selon Yves Bourguignon, chef de la coopération cinématographique dans le Ministère des Affaires étrangères « *l'objectif est de permettre aux cinéastes de faire des films et de soutenir les cinématographies fragilisées et faibles (...) l'objectif était d'accompagner l'indépendance de ces pays, c'est le fameux principe De Gaulle, l'indépendance en association* »⁷⁶.

Ainsi, dès le début des années 1960, le ministère de la Coopération a déclenché une intense activité concernant la coopération cinématographique et audiovisuelle avec les pays sous développés. « *Le programme de l'Afrique existe depuis 1963, depuis que le bureau de la Coopération cinématographique a été créé au sein du Ministère de la Coopération, c'est après l'indépendance des Etats africains* »⁷⁷

⁷⁴ Entretien avec YVES BOURGUIGNON, Chef du Bureau de la coopération cinématographique, Direction de l'audiovisuel extérieur et des techniques de communication et avec ELYANE DANIEL, Chargée des coproductions cinéma, Direction générale de la coopération internationale et du développement. 28 mai 2004.

⁷⁵ M.-C. KESSLER, *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA FRANCE, ACTEURS ET PROCESSUS*, op.cit.

⁷⁶ Entretien avec YVES BOURGUIGNON, Chef du Bureau de la coopération cinématographique, Direction de l'audiovisuel extérieur et des techniques de communication. 26 avril 2004.

⁷⁷ Entretien avec YVES BOURGUIGNON, Chef du Bureau de la coopération cinématographique, Direction de l'audiovisuel extérieur et des techniques de communication. 26 avril 2004.

Néanmoins, le contexte d'après guerre ne permettait pas une plus grande exportation. Certains pays ne disposaient pas l'équipement technique approprié et la mise en place d'une expansion forte dans le contexte de la première phase de la guerre froide et d'affrontement des idéologies était vraiment très difficile. Essentiellement, la politique de la coopération cinématographique semblait durablement structurée par la bipolarité. La France entamait donc sa politique de façon timide cantonnée au champ ; elle a développé ainsi une politique de coopération pour asseoir son emprise sur les zones d'exercice de sa puissance (surtout en Afrique).

L'année 1981 marque néanmoins un tournant dans les relations que la France souhaite mener avec les pays du Tiers – Monde. Cette nouvelle politique a également pour but de redonner à la France « cette mission traditionnelle d'être un pays d'accueil pour les talents créateurs venus d'horizons divers »⁷⁸ Dans les années 1980, la diplomatie cinématographique s'adapte essentiellement au nouveau contexte international, un contexte plus souple que dans les années 1960, dans la première période de la guerre froide. De plus, l'effondrement de l'Union soviétique signale un changement normal des orientations de la diplomatie cinématographique qui développe des programmes vers l'Europe de l'Est et renforce les programmes vers les pays en développement. Il faut également souligner que le 1^{er} avril 1982, au cours d'une conférence de presse, Jack Lang, annonçant les principales réformes dans le domaine du cinéma, se réfère aux nouveaux accords avec des pays qui sont ou peuvent devenir des partenaires cinématographiques privilégiés : pays de la communauté latine et pays du Tiers – monde.

L'attention de la diplomatie cinématographique se porte donc dans un premier temps vers les cinématographies du Sud. Ainsi, des accords bilatéraux de coproduction et d'échanges sont signés dès le début de l'année 1983 avec l'Égypte et l'Algérie et avec le Mexique le 24 février 1982. En 1983, le ministère des Affaires étrangères, le ministère de la Coopération et du Développement et le CNC créent une procédure d'aide aux cinématographies peu diffusées, dotée d'un fonds spécifique. Une aide, d'un montant maximum de 100.00 F par film, peut être accordée aux sociétés de distribution afin de favoriser l'acquisition des droits de diffusion de films de qualité en provenance de pays dont les cinématographies sont peu connues. En 1984 est créé un fonds commun au Ministère des Affaires étrangères et au Ministère

⁷⁸ Le projet culturel extérieur français, projet de communiqué, 29 juin 1983, Archives du CNC.

de la Culture. Géré par le CNC et le MAF, ce fonds dénommé fonds Sud a pour objectif de soutenir financièrement la production cinématographique des pays en développement (Afrique, Amérique latine, Asie et Moyen - Orient) en accordant des aides à des films long métrage dont le réalisateur est ressortissant de ces pays. Parallèlement, le programme Fonds Images Afrique soutient exclusivement les cinématographies de l'Afrique et il est financé par le Ministère des Affaires étrangères.

En 1990, Jack Lang annonce de nouveaux projets pour le cinéma. L'ouverture aux pays de l'Est fait partie des principaux axes de cette politique avec l'institution, le 7 mai 1990, d'un Fonds d'aide aux coproductions avec les pays d'Europe centrale et orientale (FONDS ECO), prélevé sur le budget de l'Etat et non sur le fonds de soutien. Les objectifs de ce programme est de soutenir la réalisation de films à forte identité culturelle de réalisateurs originaires de ces pays et aussi d'aider les producteurs français à devenir les partenaires privilégiés de ces cinématographies et de faciliter l'ouverture aux industries et techniques françaises. Ce fonds a permis d'aider quelque 71 films en trois ans.

Négociations internationales

Les négociations internationales et la présentation et la défense des idées du monde cinématographique français au sein des organismes internationaux constituent une des priorités fondamentales et anciennes de la diplomatie cinématographique. Deux exemples très caractéristiques révèlent la grande importance des négociations internationales

Ainsi, en 1947, lors de la signature du G.A.T.T. à Genève par vingt Etats afin de reconnaître le principe de la nécessaire réduction des entraves aux échanges commerciaux internationaux, l'Etat français avait su faire reconnaître comme valide le principe d'exception au libre échange pour le cinéma. Cette décision s'inscrivait alors dans la lignée des accords Blum-Byrnes entre la France et les Etats - Unis, signés un an plus tôt, et qui assuraient la France, chargée d'ouvrir son marché français aux produits américains pour sa reconstruction, de bénéficier d'une situation d'exception sur la question du cinéma.⁷⁹

⁷⁹ J.FARCHY, *LA FIN DE L'EXCEPTION CULTURELLE*, op.cit., p.206.

Bien entendu, les négociations du GATT en 1993 constituent également un exemple représentatif. Le GATT (General on tariffs and trade) est né en 1947 pour favoriser le commerce en supprimant les obstacles freinant son développement. Sept cycles de négociations ont depuis organisé la diminution progressive des droits de douane et des barrières tarifaires. Le 8^e cycle (Uruguay Round) s'est achevé après sept ans de négociations, en 1994 avec la signature de l'accord de Marrakech qui a, par ailleurs, transformé le GATT en Organisation mondiale du commerce (OMC) au sein de laquelle a été créé un organe de règlement des différends (ORD). « La notion de l'exception culturelle est récemment apparue et a été mise en avant pour justifier le traitement spécifique et la législation dérogatoire qui devaient être selon ses défenseurs appliqués aux œuvres et aux industries culturelles »⁸⁰. L'idée centrale selon laquelle la culture n'est pas une marchandise comme une autre se conjugue avec l'exigence de préserver sa diversité, conçue d'autant plus comme une valeur spécifique que la mondialisation la menace d'uniformisation. La France et plusieurs de ses partenaires européens estiment qu'il en va de l'avenir des créations de l'esprit et qu'il faut par conséquent traiter de façon spéciale les industries culturelles (par exemple le cinéma). L'accord de Marrakesh l'a reconnu pour l'audiovisuel – qui continue de bénéficier d'aides à la production et à la diffusion – en acceptant de dissocier des productions culturelles et celles des autres secteurs économiques, ce qui permet de préserver l'une et de libéraliser l'autre.

Enfin, depuis les années 1980, l'Union européenne et la perspective de l'émergence d'un espace cinématographique européen et du renforcement des programmes cinématographiques européennes constituent une des priorités principales de ce pilier de la diplomatie cinématographique. (nous analyserons en détail la question de l'Union européenne dans la partie suivante)

Promotion du cinéma français à l'étranger.

La promotion du cinéma français à l'étranger constitue une des priorités primordiales de la diplomatie cinématographique. La promotion du cinéma français peut être commerciale ou culturelle (bien entendu, les limites entre les deux ne sont

⁸⁰ JEAN FRANCOIS RAYMOND, *L'ACTION CULTURELLE EXTERIEURE DE LA FRANCE*, LA DOCUMENTATION FRANÇAISE, 2000, p. 43.

pas toujours très claires). Le moteur fondamental de la promotion commerciale du cinéma français est l'association Unifrance. Afin de faciliter la diffusion des films français à l'étranger, Unifrance réalise des études économiques sur les marchés cinématographiques étrangers et des analyses sur leurs évolutions. De plus, elle aide le film français de sa sélection dans un festival reconnu ou son exposition dans un marché international à sa sortie commerciale. En outre, elle participe aussi à tous les grands festivals et elle facilite la présence des équipes artistiques et met à la disposition des professionnels français des espaces de promotion et de commercialisation. De plus, elle accompagne les producteurs et les exportateurs français dans la préparation du matériel de prospection des marchés étrangers et aide les distributeurs étrangers dans la préparation des sorties des films français. Enfin, elle organise des manifestations dédiées au cinéma français comme Rendez – vous du cinéma français à Paris, festival de Yokohama au Japon où se combinent les trois objectifs fondamentaux de la promotion commerciale : action auprès des acheteurs, auprès des médias et auprès du public.

Le Ministère des Affaires Etrangères assure une diffusion internationale culturelle du cinéma en mettant à disposition du réseau culturel à l'étranger un fonds d'environ trois cent titres pour lesquels le ministère dispose actuellement des droits de diffusion non commerciale. Le ministère conçoit régulièrement des programmes thématiques, rétrospectives et hommages afin de mettre en valeur ses collections de films. Ces collections sont destinées à être diffusées par le réseau culturel à l'étranger : services, centres et instituts culturels, médiathèques, centres de ressources.

Enfin, les festivals internationaux constituent l'un des vecteurs essentiels pour la promotion des films et de la culture française. Dans un mémoire présenté en 1981, Jeanne Froment écrit : « Cannes, lieu de rencontre unanimement reconnu par les principaux intéressés (industriels, créateurs, critiques, public) comme la réunion du cinéma mondial est en effet un espace où le groupe évolue, réfléchit à son devenir, fonctionne en commun (toutes les composantes du groupe cinématographique sont réunies) et presque en vase clos »⁸¹.

⁸¹J. FROMENT, *LE FESTIVAL DE CANNES 1980*, UNIVERSITÉ DE DROIT, D'ECONOMIE ET DE SCIENCES SOCIALES DE PARIS II, 1981.

Pour résumer, l'organisation et la structuration étatique de la diplomatie cinématographique témoignent largement de la relation passionnelle de l'Etat français avec le cinéma. En France, le cinéma est perçu comme une affaire principale et un enjeu essentiel. Depuis longtemps, l'Etat français s'intéresse vivement à l'élaboration et le développement d'une politique étrangère cinématographique ambitieuse et prestigieuse qui va promouvoir le cinéma français à l'étranger, va renforcer la cinématographie nationale et va défendre les idées françaises concernant les questions cinématographiques au sein des négociations internationales. Le modèle étatique de la diplomatie cinématographique révèle incontestablement la spécificité avec laquelle l'Etat français aborde la question cinématographique et culturelle et le fait que le cinéma est un secteur où l'Etat intervient activement financièrement et logistiquement.

2. LES SPÉCIFICITÉS DE LA DIPLOMATIE CINÉMATOGRAPHIQUE

La politique cinématographique comme une partie intégrante de politique culturelle de la France se caractérise par certaines particularités fondamentales. Bien entendu, une première spécificité de la politique cinématographique étrangère est l'interventionnisme très fort autant interne qu'externe de l'Etat français. Depuis longtemps, comme on a analysé précédemment, l'Etat français a affirmé sa volonté d'établir des mécanismes publics afin de soutenir et réglementer le monde cinématographique français et pour ensuite promouvoir l'image cinématographique française et en général les perceptions françaises sur la question cinématographique dans tout le monde entier. Une deuxième spécificité de la politique cinématographique française est le lien très étroit entre la sphère interne et la sphère externe, c'est à dire que l'interventionnisme intérieur étatique en matière de cinéma se trouve au service de la diplomatie cinématographique et inversement. Enfin, malgré l'interventionnisme fort de l'Etat français, l'interactionnisme particulier et les relations étroites entre les pouvoirs publics français et les milieux professionnels du secteur cinématographique constituent une troisième spécificité de la politique cinématographique. Bref, notre ambition est d'étudier et d'expliquer les spécificités de la diplomatie cinématographique et de trouver leurs origines profondes.

a. Un interventionnisme étatique fort

« Comment compenser la perte de l'Empire ? Comment compenser le relâchement des liens politiques qui unissaient la France aux territoires d'obédience française ? Il faut que la France continue d'exercer partout son influence – mais par d'autres moyens – et qu'elle l'étende aux Etats nouveaux où les infrastructures sont réduites, en répondant à leurs besoins. La France de maintenant n'est plus le « mastodonte » d'hier et d'avant – hier. Dans une succession qui probablement ne finira jamais, d'autres ont pris la place ou le feront bientôt, parce qu' à leur tour ils disposent de l'espace, des masses humaines et des ressources correspondantes(...) Même modeste dans ses moyens et réduite dans sa puissance relative, si elle est et demeure elle – même, sans abdication ni renoncement, la France peut continuer à répondre, face à beaucoup d'hommes et de nations, à ce que ceux – ci attendent en fait d'inspiration, d'idéal et d'espérance » analyse Maurice Couve de Murville⁸².

La formulation d'exception française est généralement utilisée pour évoquer les particularismes du modèle français de gestion publique, et notamment son fort interventionnisme étatique, mais plus largement elle défend l'idée d'une spécificité française. L'Etat français et les Français se sont toujours fait une certaine idée d'eux-mêmes et les chefs d'Etat comme le général De Gaulle, François Mitterrand et aujourd'hui Jacques Chirac l'incarnent particulièrement. Après que De Gaulle ait ainsi mentionné dans ses mémoires combien toute sa vie il s'était fait une certaine idée de la France comme vouée à une destinée exceptionnelle et que « la France ne peut être la France sans grandeur », de même François Mitterrand a insisté sur le fait que « la France s'est battue en 1792 parce qu'elle était porteuse de quelques principes qu'elle venait simplement de définir pour elle - même et qui devaient devenir des principes dans le monde entier ».

Traditionnellement, la communication culturelle de l'Etat français vers l'étranger s'est donc établie sur le principe de l'exception française considérant la civilisation française comme unique, supérieure et porteuse des grandes valeurs démocratiques et humaines. L'origine des idées de l'universalité de la culture française et la mission universaliste de la diplomatie culturelle se situent à la révolution française. Traditionnellement conçue comme une politique publique, la politique culturelle de France et en particulier la politique cinématographique ont longtemps été perçues

⁸² Ministre des Affaires étrangères de 1958 à 1968.

comme les instruments de l'affirmation de la puissance française et par là - même de l'Etat. « A travers la politique culturelle et son apologie d'une culture nationale, l'Etat s'est évertué à se positionner au cœur du mouvement naturel de la société afin d'établir et de renforcer la légitimité essentielle aux principes d'Etat – Nation »⁸³.

Tout d'abord, le cinéma a toujours été considéré comme un élément inséparable de la culture française et de l'identité nationale, il est perçu comme une forme d'expression artistique qui doit être protégée et soutenue par les mécanismes étatiques. L'importance conférée à l'aspect culturel et artistique du cinéma est perceptible à travers les actions publiques comme la politique de soutien aux films d'auteur qui passe notamment par le soutien aux salles dites « art et essai » diffusant cette catégorie de films. En tant que mode d'expression artistique, le cinéma est incorporé à la politique de rayonnement culturel de la France à l'étranger. Celle – ci repose sur la conviction que la nation française serait investie d'une mission de propagation de ses valeurs culturelles et cinématographiques vers l'extérieur. L'idée du rayonnement à l'extérieur trouve dans le domaine du cinéma un echo d'autant plus fort que la France revendique la paternité de cette invention.⁸⁴

Au niveau interne, Serge Graziani, dans son ouvrage sur la communication de l'Etat français, a ainsi montré combien la politique culturelle a toujours été perçue par les responsables français comme un instrument de communication au service de la construction et de l'affirmation de la légitimité de l'Etat, et donc comme un secteur où il devait seul pouvoir à intervenir.⁸⁵

Jean-David Levitte insiste très largement sur le fait que « l'action culturelle, partie intégrante de notre politique étrangère, constitue l'une des priorités de la diplomatie française(...)Ce réseau constitue un atout irremplaçable pour la diplomatie française, parce qu'elle lui permet de prolonger l'action des diplomates et d'agir en amont des entreprises en créant un environnement favorable à leur action »⁸⁶.

Ainsi, l'élément fondamental de l'action cinématographique de l'Etat français est le fort interventionnisme étatique tant au niveau interne qu'externe. Au fond, la politique cinématographique s'est mise en place suivant deux axes fondamentaux : la volonté croissante et affirmée des pouvoirs publics de se doter, en matière

⁸³ C.CLAVERO, *POLITIQUE ETRANGERE ET CULTURE...op.cit.* p.23.

⁸⁴ J.-F. POLO, *LA COMMISSION EUROPEENNE : UN ESPACE DE COMPROMIS . LE CAS DE LA POLITIQUE AUDIOVISUELLE EUROPEENNE*. THESE, IEP D'AIX EN PROVENCE, 2000.

⁸⁵ S.GRAZIANI, *LA COMMUNICATION CULTURELLE DE L'ETAT*, op.cit., p.225.

⁸⁶ J.D.LEVITTE, *LA DIPLOMATIE CULTURELLE, AMBITIONS ET PERSPECTIVES*, p.35.

d'intervention extérieure d'une structure unitaire auprès de laquelle l'action cinématographique a été érigée comme un pilier essentiel et également celle d'établir, au niveau intérieur, des mécanismes de contrôle étatique important sur la création cinématographique.

Plus concrètement, la politique cinématographique à l'étranger n'a pas d'autonomie et n'est envisagée comme une fin en soi, mais bien comme un moyen diplomatique, intégrée à d'autres instruments diplomatiques et perçue même comme au service des autres instruments économiques, techniques, industriels etc.

On retrouve dans le modèle français cinématographique, la conviction générale que « la culture n'est pas seulement un secteur de l'action gouvernementale, elle en est une dimension (...) la culture est une donnée qui doit inspirer toute action publique » En d'autres termes, la réussite à l'étranger des films français participe certainement de la construction de l'image d'une France performante et prestigieuse et donc du dynamisme de la civilisation française et constitue une source importante de légitimité et, plus largement, de puissance.

Effectivement, même si la France cherche à s'affirmer dans le jeu des grandes puissances, il semble cependant qu'elle ait compris, très tôt, que cette recherche de reconnaissance au sein du système international ne passe pas justement par la force militaire ou économique. La politique cinématographique à l'étranger constitue largement une forme de recherche de puissance par la douceur et l'Etat français⁸⁷ avait bien compris l'importance du *soft power*.⁸⁸ Joseph Nye montre qu'à la classique puissance de contrainte – le *hard power* - se substitue une forme plus adoucie de la puissance qu'il appelle « le pouvoir de séduction ». Donc, l'universalité de l'image cinématographique d'un pays pourrait être considérée comme un support fondamental et un élément inséparable de sa puissance. Cet exercice du *soft power* peut s'avérer beaucoup moins coûteux que celui du *hard power*, sachant que le principe est avant tout de séduire à travers de la puissance irrésistible de l'image cinématographique et non plus de contraindre.

Dans un texte écrit en 1975, Jacques Rigaud constate comment, en France, la diplomatie ne peut ignorer la culture. Cette politique culturelle tournée vers l'extérieur

⁸⁷ Bien entendu, l'Etat français n'est pas le seul qui a compris l'importance de l'image cinématographique comme une forme du *soft power*. Il faut rappeler l'influence vraiment considérable de l'image hollywoodienne pendant la guerre froide et la construction de l'image du bon Américain et du méchant Soviétique.

⁸⁸ J.S.NYE, *LE LEADERSHIP AMERICAIN, QUAND LES REGLES DU JEU CHANGENT*, PRESSES UNIVERSITAIRES DE NANCY, 1992.

est capitale. Au fond, la culture et en particulier le cinéma a été envisagée comme une arme diplomatique c'est pourquoi les responsables français ont fondé des sous directions des affaires cinématographiques internationales au sein du CNC et du Ministère des Affaires étrangères. La création de ces sous-directions témoigne, non seulement la conviction que le cinéma est une véritable arme diplomatique au service des intérêts de la France, mais également qu'elle est considérée comme étant au service de ces considérations diplomatiques.

Par son discours, ses initiatives souvent spectaculaires, l'importance croissante d'une administration « de tutelle », l'Etat a donné peu à peu le sentiment d'une omnipotence dans la vie cinématographique autant externe qu'interne, comme s'il était devenu non seulement une référence obligée, mais le pôle unique de l'initiative. Après la création du Centre national de Cinématographie et du Ministère de la Culture et les actions du Ministère des Affaires étrangères, l'Etat français est apparu plus que jamais comme le centre de la vie cinématographique.

La présence de l'Etat au cœur de la diplomatie cinématographique se justifie par les ambitions géographiques également illimitées de la France. L'Etat est le seul à pouvoir assurer l'« universalité » de l'image cinématographique française. Le postulat selon lequel la diplomatie française doit être omniprésente, y compris sur le terrain cinématographique, n'est jamais remis en cause. Ce postulat implique un rôle de l'Etat qui est le seul à pouvoir mener une politique générale.⁸⁹

La politique étrangère de la France en tant que « politique étrangère de projection »⁹⁰ est celle dont la raison d'être, voire l'obsession, consiste à projeter à l'extérieur du territoire national une influence politique, économique et culturelle. C'est à cet objectif que tendent les outils administratifs des ministères. Les notions de « prestige », de « rayonnement », de « grandeur » tiennent une place fondamentale dans les discours officiels. Le rôle international est pensé par les décideurs eux-mêmes non sans une certaine connotation messianique. Le cinéma au croisement des trois secteurs, artistique, économique et politique constitue un instrument particulier et important aux mains de l'Etat français pour l'accomplissement de ses ambitions profondes.

⁸⁹ JACQUES RIGAUD, *LES RELATIONS CULTURELLES EXTERIEURES*, PARIS, LA DOCUMENTATION FRANÇAISE, 1980.

⁹⁰ FR.CHARILLON, *FIN OU RENOUVEAU DES POLITIQUES ETRANGERES ?* dans NOTES ET ETUDES DOCUMENTAIRES, n 5128-29, février 2001, p.29.

Bref, l'interventionnisme étatique à la fois interne et externe constitue une spécificité française, une conception particulière des pouvoirs publics qui considère le cinéma, en premier lieu, comme une forme artistique, une partie irremplaçable de la culture française et une invention française qui doit être préservée et aidée par des mécanismes étatiques. En outre, le cinéma et l'image cinématographique français en tant qu'éléments fondamentaux de l'identité nationale sont perçus comme des moteurs principaux de la volonté de l'Etat français d'affirmer sa puissance dans le monde entier.

b. Les liens entre les sphères interne et externe.

Pour reprendre la formulation de Serge Graziani, la politique culturelle de la France dès ses premiers pas, s'est déclinée « de l'intérieur vers l'extérieur ».⁹¹ En d'autres termes, cela implique pour l'Etat, non seulement la mise en place d'une action cinématographique intégrée à la diplomatie traditionnelle, mais parallèlement et également, le soutien, au niveau interne, de tout ce qui contribue à alimenter le contenu de l'image cinématographique française.

Cependant, pour enrichir cette formulation remarquable, la politique cinématographique se décline d'une part de l'intérieur vers l'extérieur et d'autre part, de l'extérieur vers l'intérieur. En d'autres termes, les deux formes d'interventionnisme, interne et externe, sont étroitement liées, complémentaires et dépendantes l'une de l'autre, dans la mesure où la politique cinématographique interne est largement au service de la politique étrangère cinématographique et inversement.

Exprimé autrement, les politiques cinématographiques, interne et externe, ont comme but profond à la fois la protection et le renforcement du cinéma national et la large diffusion de l'image cinématographique française à l'étranger. Ainsi, nous ne pouvons imaginer, d'une part, une promotion ambitieuse de l'image cinématographique française sans un système cinématographique interne très fort et une cinématographie française prospère et d'autre part, une cinématographie nationale très riche et florissante sans une politique étrangère cinématographique qui soit capable de défendre les perceptions cinématographiques nationales et de promouvoir

⁹¹S.GRAZIANI, *LA COMMUNICATION CULTURELLE DE L'ETAT*, op.cit., p.3.

les idées françaises au sein des organismes internationaux et lors des négociations internationales (GATT).

L'image du cinéma français à l'étranger est fondamentalement associée à la vitalité du monde cinématographique en France, et donc à la politique cinématographique étatique interne dont un des objectifs principaux est de soutenir ce dynamisme. Exprimé autrement, la politique cinématographique interne, qui a pour enjeu la protection et l'aide à la création cinématographique nationale au sens strict, participe indirectement mais activement à la politique cinématographique extérieure. En ce sens, l'ensemble des mesures étatiques mises en œuvre dans le cadre national pour soutenir le cinéma français, influence particulièrement sur la politique cinématographique à l'étranger en permettant la vitalité et la survie des artistes du cinéma et des œuvres cinématographiques. Les liens très étroits entre la politique interne et la politique externe se reflètent également dans le programme d'Unifrance de 1949. Selon ce programme « nous croyons que notre action constitue une condition nécessaire à la diffusion rationnelle de nos films – mais à coup sur elle n'est pas la condition suffisante. Deux autres facteurs interviennent également : il va sans dire qu'il faut en premier lieu que le Cinéma français produise des films exportables, c'est à dire d'une qualité internationale. Nous ne pouvons que tenter de favoriser cette production »⁹².

Plus précisément, la politique cinématographique interne apparaît comme essentiellement au service de la politique cinématographique à l'étranger, mais en même temps, l'Etat place, sur la scène externe, au sein des espaces de négociation et de coopération internationales, sa politique cinématographique étrangère au service de la protection de la cinématographie nationale.

La politique cinématographique intérieure se trouve donc au service d'une part de la protection voire certaines fois du parrainage du monde cinématographique national et de l'affirmation de la vie cinématographique française et d'autre part du soutien indirect de la diffusion de l'image cinématographique dans le monde entier et en conséquence de l'affirmation de la puissance française à l'étranger. La politique cinématographique extérieure se trouve au service à la fois de la promotion du cinéma français et des conceptions françaises à l'étranger et en conséquence de l'Etat

⁹² ROBERT CRAVENNE, *HISTOIRE DU CINEMA FRANÇAIS A L'ETRANGER*, THESE, TOULOUSE I, 1993.

français qui désire corroborer son image et sa puissance dans le monde entier et du renforcement de la vie cinématographique interne.

Ainsi, dans les deux politiques interne et externe, le cinéma est considéré à la fois comme moyen et finalité. En d'autres termes, le cinéma est un moyen au service de l'affirmation de la puissance française sur la scène internationale, de la recherche des intérêts et des objectifs profonds de l'Etat français et de l'autre côté, l'Etat français se trouve au service de la protection du monde cinématographique. Les exemples qui confirment notre conception sont vraiment nombreux.

La reconnaissance, obtenue grâce à la politique étrangère française et aux négociations impulsées par l'Etat français avec les autres Etats, a donc permis de renverser le rapport entre cinéma et politique étrangère en plaçant la politique étrangère cinématographique au service du cinéma et non plus exclusivement le cinéma au service de la politique. Autrement dit, la politique étrangère cinématographique concerne autant la diffusion que la protection du cinéma. De plus, comme on a analysé précédemment, la politique de coproduction, un pilier principal de la diplomatie cinématographique, a comme objectif d'un côté, de faciliter la promotion des films français à l'étranger et de l'autre côté de dynamiser et renforcer la production nationale cinématographique.

On peut considérer que cette protection s'effectue à deux niveaux. D'une part, au sein des négociations internationales la politique française préserve les mesures de protection nationale (ou) à travers les accords des coproductions, il aide économiquement la production interne française et d'autre part, à travers la promotion du cinéma français à l'étranger ou les coproductions, l'Etat français protège le cinéma en offrant aux œuvres et aux artistes cinématographiques français un public élargi. Enfin, au travers de la coopération cinématographique, l'Etat français d'une part diffuse les compétences cinématographiques françaises à l'étranger et d'autre part, cette activité enrichit et renforce la production interne du cinéma.

Cette logique de protection du cinéma national à l'étranger repose finalement sur l'idée qu'un cinéma national ne se préserve pas uniquement sur ce territoire national et que la vitalité de son image à l'extérieur contribue à la renforcer et la dynamiser au niveau interne. Ce lien particulièrement étroit entre la dimension interne et externe de la politique cinématographique française s'est accompagné d'une organisation étatique relativement contradictoire dans la mesure où des ministères différents sont chargés des questions cinématographiques. Ainsi, le Ministère de la Culture et le

Centre national de Cinématographie qui ont théoriquement la charge exclusive de la politique cinématographique interne, interviennent d'une façon très forte dans l'action externe tandis que le Ministère des Affaires étrangères et le Ministère de la Coopération (jusqu'en 1998) sont, à priori, chargés exclusivement de la politique cinématographique extérieure.

En conclusion, la politique cinématographique intérieure et la diplomatie cinématographique constituent un ensemble cohérent et relativement unifié qui a comme objectifs la préservation de l'expression cinématographique nationale, l'affermissement de la vie cinématographique intérieure et la promotion forte et prestigieuse de l'image cinématographique à l'étranger qui est largement perçue comme un support majeur et un élément inséparable de la puissance française.

c. Les interactions entre l'Etat français et les professionnels du cinéma

La spécificité de la politique étrangère cinématographique et en général de la politique cinématographique française s'explique à la fois par l'intérêt que l'Etat porte à la culture en général et au cinéma en particulier, et par la capacité des professionnels à se structurer et à faire valoir auprès de cet Etat leurs revendications qui exigent à la fois plus de soutien public et plus de liberté de création.

Les interactions étroites et longues entre les instances administratives de l'Etat français et les professionnels du cinéma et le renforcement important d'Unifrance à la fin des années 1980 témoignent du fait que l'Etat français et les professionnels constituent un réseau d'interdépendance forte qui est fondé sur des intérêts relativement mutuels. Bien entendu, les intérêts de ce réseau ne sont pas toujours harmonieux et convergents comme par exemple lors des accords Blum – Byrnes en 1948. Néanmoins, « loin d'être aberrant, le conflit entre membres d'un réseau est vu comme un phénomène politique tout à fait normal, voire essentiel »⁹³. La notion de réseau propose un schéma d'interprétation des relations Etat français - société cinématographique qui met l'accent sur le caractère horizontal et non hiérarchique de ces relations et le caractère relativement informel des échanges entre les acteurs du réseau.

⁹³ A.SMITH, *LES IDEES EN ACTION: LE REFERENTIEL, SA MOBILISATION ET LA NOTION DE POLICY NETWORK* dans A.FAURE, G.POLLET, PH.WARIN, (dir.) *LA CONSTRUCTION DU SENS DANS LES POLITIQUES PUBLIQUES*, L'HARMATTAN, 1995.

En effet, dès le début du siècle, les professionnels du cinéma ont commencé à s'organiser. En 1912, est ainsi créée la Chambre syndicale française de la cinématographie dont le but est de représenter l'industrie du cinéma auprès des pouvoirs publics. En 1930, plusieurs organisations professionnelles sont donc créées : la Fédération française des directeurs de cinéma, l'Union des artistes et même une Association professionnelle de la presse cinématographique.

L'épisode des mobilisations contre les célèbres accords Blum-Bynes est particulièrement intéressant car leur signature a provoqué les manifestations des professionnels. Cette mobilisation a participé à la construction et l'émergence d'une identité de résistance face à l'hégémonie américaine et constitue un exemple représentatif de la relation très particulière entre les pouvoirs publics en matière cinématographique et les milieux professionnels du cinéma.

Selon les accords Blum-Bynes, signés le 28 mai 1946, le gouvernement français devait envisager l'élimination complète de toute protection à partir du moment où l'industrie française du film aurait recouvré son pouvoir de concurrence. C'est pourquoi, le dimanche 4 janvier 1948, plus de dix mille personnes ont défilé pour défendre le cinéma français contre le rouleau compresseur américain. Le résultat de cette bataille qui a duré deux ans était la renégociation des accords au profit du cinéma français ainsi que le début de la mise en œuvre des politiques de soutien.

Cet épisode est devenu un élément principal de l'identité des milieux professionnels actuels qui l'évoquent de façon récurrente comme un fait d'arme et une bataille victorieuse. Cette mobilisation n'a connu d'égal qu'à deux reprises depuis : en 1989 d'abord pendant la négociation de la directive Télévision sans frontières et en 1993 avec les négociations du GATT. Chaque fois, les milieux professionnels n'ont pas manqué de rappeler le « fameux précédent de 1948 »⁹⁴.

En outre, la création du CNC entraîne une implication directe et une responsabilité importante de l'Etat dans l'activité cinématographique. L'avènement du CNC marque donc un tournant dans l'histoire des rapports entre les professionnels du cinéma et les instances publiques. « Le CNC tire son originalité du fait qu'il n'est ni tout à fait administratif ni tout à fait corporatiste, étant à la fois une direction ministérielle et un office professionnel : agissant comme l'exécutant de la politique de l'Etat en matière cinématographique, comme agent administratif d'application des lois et des

⁹⁴ *CINEMA. ETAT ET CULTURE*, PARIS, LA DOCUMENTATION FRANÇAISE, 1992, p.53.

règlements propres au cinéma et comme arbitre et porte-parole des différentes branches du commerce et de l'industrie du film ». ⁹⁵ Pour René Bonnel, le CNC va jouer un rôle socio - politique majeur : « en tant que lieu de rencontre avec les professionnels du cinéma, il est avant tout occasion de dialogue entre les membres d'une profession portée aux querelles intestines. Cette fonction est importante car elle permet parfois de rapprocher les points de vue et de fournir un certain nombre de possibilités d'accords sur la politique à suivre » ⁹⁶

Les milieux professionnels de la cinématographie française ont toujours eu une réaction très forte positive ou négative, aux décisions des pouvoirs publics. Par exemple, le Syndicat Français des Producteurs et Exportateurs de Films adressé au CNC, après l'accord de coproduction avec le Japon, déclare que « les accords de coproduction devraient être établis de préférence avec les pays dans lesquels l'industrie cinématographique bénéficie d'une loi d'aide que par ailleurs de tels accords devraient être réservés en priorité aux nations européennes voisines de la France pour préparer la voie à un véritable marché européen du film(...)la signature de ce projet d'accord ne crée un précédent qui pourrait nous amener à ne pas pouvoir refuser de contracter des accords semblables avec d'autres pays qui en feraient la demande(...) et qu'une ponction dangereuse ne s'exerce dans le fonds de développement au désavantage du film national. » ⁹⁷

Un dernier exemple représentatif des relations étroites entre l'Etat français et les milieux professionnels est la création de l'association d'Unifrance. Cette association qui constitue le moteur principal de la promotion du cinéma français à l'étranger regroupe, depuis 1949, les producteurs, les distributeurs, les artistes et en général les professionnels du cinéma français pour faciliter leur action à l'étranger, pour recueillir et diffuser les informations utiles, organiser des manifestations et plus généralement tout mettre en œuvre en faveur de la diffusion et de la promotion du cinéma français hors de ses frontières. Au fond, Unifrance illustre les liens particuliers entre la sphère publique et la sphère privée, la dialectique « public – privé » qui caractérisent la politique cinématographique

En conclusion, les milieux professionnels français du cinéma apparaissent donc comme un groupe actif par rapport aux questions cinématographiques et bien

⁹⁵ J.-F. POLO, *LA COMMISSION EUROPEENNE : UN ESPACE DE COMPROMIS . LE CAS DE LA POLITIQUE AUDIOVISUELLE EUROPEENNE*. THESE, IEP D'AIX EN PROVENCE, 2000.

⁹⁶ R.BONNEL, *LE CINEMA EXPLOITÉ*, PARIS, SEUIL, 1978, p. 313.

⁹⁷ Cité in ROBERT CRAVENNE, *LE TOUR...op.cit.*

structuré. « Ce processus de structuration s'est réalisé grâce à l'intérêt que l'Etat français a porté au cinéma, et qui a permis aux professionnels de bénéficier de sa sollicitude tout s'en organisant pour obtenir un soutien toujours plus fort »⁹⁸

B. LE TOURNANT DE LA DIPLOMATIE CINEMATOGRAPHIQUE DANS LES ANNEES 1980.

Karl Holsti a déterminé que tous les Etats contemporains avaient les mêmes objectifs de base en matière internationale, recherchant la sécurité, l'autonomie, la prospérité et le prestige⁹⁹. Les buts que l'Etat français fixe à son action cinématographique au-delà de ses frontières correspondent à « une construction à la fois rationnelle et idéologique »¹⁰⁰. En d'autres termes, les prises de décision des divers responsables se produisent et s'élaborent à travers les perceptions diverses et les visions des décideurs sur la réalité et les idéaux qu'ils entendent poursuivre. Cela pour garantir le prestige du pays à l'étranger, pour assurer ses intérêts et sa sécurité sociétale, pour défendre des valeurs correspondant à l'histoire, aux traditions, aux aspirations de la société française et aux idéaux définis comme ceux de la France. Le rôle joué par les idées, les valeurs et les représentations dans la détermination de la politique cinématographique nous rapproche de la notion de référentiel développé par Pierre Muller et Bruno Jobert, dans la mesure où on retrouve la construction d'une image de la réalité sur laquelle on veut intervenir.

Or, dans les années 1980, la politique étrangère cinématographique et les institutions étatiques qui sont chargées de son élaboration et de sa production constatent que les principes de son action et les justifications de l'Etat comme les modes d'action eux-mêmes sont de moins en moins adaptés à la réalité.

L'Etat comme modèle politique a connu une double crise de légitimité et de capacité. En fait, il semble que ce soit depuis la fin des années soixante-dix, c'est à dire avec l'essoufflement du modèle économique des Trente Glorieuses, l'ouverture croissante de l'économie, la crise des finances publiques et l'accomplissement de

⁹⁸ J.-F. POLO, *LA COMMISSION EUROPEENNE : UN ESPACE DE COMPROMIS . LE CAS DE LA POLITIQUE AUDIOVISUELLE EUROPEENNE*. THESE, IEP D'AIX EN PROVENCE, 2000.

⁹⁹ KARL HOLSTI, *INTERNATIONAL POLITICS*, ENGLEWOOD CLIFFS, PRENTICE HALL INTERNATIONAL INC., 6e ed., 1992, p.82.

¹⁰⁰ M.-C. KESSLER, *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA FRANCE, ACTEURS ET PROCESSUS*, PRESSES DE SCIENCES PO, 1999. p. 142.

l'individualisme contemporain que la centralité de l'Etat a paru devoir être remise en cause. La crise de l'Etat serait ainsi largement liée à celle de l'Etat – providence et Pierre Rosanvallon cite comme éléments explicatifs le changement des valeurs sociales – plus individualistes et donc moins enclines à la solidarité obligatoire, l'opacité du système étatique et de sa bureaucratie, et surtout la remise en cause des principes keynésiens par les neo - libéraux¹⁰¹.

La crise de la fin des années 1970 résulte dans la réadaptation de la politique étrangère cinématographique aux exigences à la fois de la société française et du nouveau contexte international. Une réadaptation du modèle étatique cinématographique qui a toujours comme objectif la garantie du prestige et l'affirmation de la puissance de l'Etat français et la protection des idées correspondant à la tradition et à l'histoire de la France. En d'autres termes, la réadaptation de l'Etat français ne remettra pas en cause les principes fondamentaux et les orientations majeures des pouvoirs publics français et en particulier de la diplomatie cinématographique. En revanche, elle défendra les valeurs préservées depuis longtemps par la diplomatie cinématographique. Au fond, « le neo – libéralisme promu au nom du retrait de l'Etat apparaît ainsi comme un outil de réaffirmation du politique. Il signe moins la mort de l'Etat qu'un nouveau style d'action publique »¹⁰².

Ainsi, tout d'abord, nous analyserons les premiers signes de la crise du monde cinématographique qui apparaissent notamment dans les années 1970. Nous focaliserons surtout sur l'apparition de la télévision et sur la prépondérance de l'image cinématographique américaine. Ensuite, nous étudierons le rôle important de Jack Lang, l'homme politique qui se rend compte de la crise profonde du secteur cinématographique et qui tentera de réadapter les politiques cinématographiques françaises aux nouvelles exigences des années 1980, construisant le référentiel du marché. Ce référentiel constitue à la fois un nouveau cadre d'action de la diplomatie cinématographique et une défense des valeurs fondamentales de la politique française. Enfin, nous analyserons les changements au sein de la diplomatie cinématographique, la réaffirmation de la politique étrangère cinématographique en fonction des nouveaux contextes et le rôle majeur de Toscan du Plantier qui détermine les normes principales de la politique d'Unifrance réadaptées, également, aux exigences de l'époque.

¹⁰¹ P.ROSANVALLON, *LA CRISE DE L'ETAT-PROVIDENCE*, PARIS, SEUIL, 1981.

¹⁰² BRUNO JOBERT (dir.), *LE TOURNANT NEO – LIBERAL EN EUROPE*, PARIS, L'HARMATTAN, PARIS, 1994.

1. LES SIGNES DE LA CRISE DU MONDE CINEMATOGRAPHIQUE

Dans les années 1970 et 1980, l'apparition de la télévision et puis la prépondérance de l'image cinématographique américaine ont comme conséquence inévitable la crise profonde du cinéma européen. Essentiellement, cette crise constitue une raison principale ou plus spécifiquement un prétexte idéal qui incite les hommes politiques, les experts du cinéma, les agents administratifs et les professionnels à se mobiliser envers les questions cinématographiques, à renouveler les pratiques cinématographiques et à les adapter aux besoins particuliers de la cinématographie nationale des années 1980.

a. L'apparition de la télévision, raison primordiale de la crise cinématographique.

L'évolution spectaculaire des technologies, dans les années soixante et soixante – dix, a au fond bouleversé le paysage audiovisuel et cinématographique en permettant d'augmenter l'offre de programmes, en d'autres termes de multiplier, d'augmenter et d'individualiser les choix du public. Ainsi, la multiplication impressionnante des supports de diffusion, combinée avec la croissance du volume d'heures de télévision consommées, affecte d'abord la fréquentation des salles cinématographiques au profit de la télévision. Partout où des études ont été conduites, on peut constater le déclin général de la fréquentation du cinéma et l'augmentation du nombre de récepteurs de télévision.

Par exemple, en France, en 1957, on dénombreait 411 millions de spectateurs et 442.000 postes. En 1966 on a atteint seulement 232 millions d'entrées pour 6 millions de récepteurs.¹⁰³ Cette tendance s'est prolongée, dans la Communauté européenne, jusque dans les années quatre – vingt dix où la baisse de la fréquentation des salles de cinéma a atteint 44%. La perte d'attraction du grand écran a comme résultat la baisse du nombre d'écrans de 56% dans l'espace communautaire en l'espace de 20 ans.

L'autre corollaire de cet effondrement de la fréquentation est la réduction du volume de productions de films. Autrement dit, la baisse de la fréquentation entraîne la diminution du nombre de films produits, ce qui conduit à la fermeture de salles et à

¹⁰³ F.BALLE, *MEDIAS ET SOCIETES*, PARIS, MONTCHRESTIEN, 1994.

l'augmentation du prix de location de films, ce qui entraîne à son tour moins de spectateurs dans les salles.¹⁰⁴ Cette crise profonde du cinéma européen va profiter au fond à l'industrie cinématographique américaine.

Bien entendu, même le cinéma américain s'est trouvé en crise dans les années soixante. Néanmoins, le cinéma américain, grâce aux réflexes rapides du secteur public et privé, aux solutions adaptées aux problématiques cinématographiques des années soixante et à la structure spécifique du secteur cinématographique américain, est parvenu à dépasser relativement vite la crise et à attirer de nouveau des spectateurs. Il en résulte donc une domination américaine dans les marchés cinématographiques européens qui étaient encore en crise profonde dans les années quatre – vingt.

b. La prépondérance de l'image hollywoodienne.

Les Etats – Unis sont devenus au cours du XXe le chef de file de la société de consommation et ont largement contribué à diffuser sa culture de par le monde. La prépondérance du cinéma américain et son succès auprès des populations offrent aux Etats Unis une tribune et une représentation permanente d'eux – mêmes à l'étranger. Ainsi, ils font partie en quelque sorte du paysage culturel et populaire des pays en question ; le cinéma apparaît comme une arme redoutable dans ce contexte en ce qu'il permet aux Etats Unis d'exporter et de mettre en valeur leur « *standing way of life* », leur système politique et économique.

Dès les années vingt, les soutiens gouvernementaux à l'exportation des produits de l'industrie hollywoodienne ne manquent pas. Une citation du président Hoover est devenue célèbre : « Dans les pays où pénètrent les films américains, nous vendons deux fois plus d'automobiles américaines, de phonographes américains, de casquettes américaines »¹⁰⁵. En 1948, Eric Johnston, président de la MPAA déclare : « Le président Truman m'a dit qu'il considérait comme primordial que les films américains fussent projetés partout dans le monde »¹⁰⁶.

¹⁰⁴ F.BALLE, *MEDIAS ET SOCIETES*, PARIS, MONTCHRESTIEN, 1994.

¹⁰⁵ Cité in MICHEL BOUJUT (dir), *EUROPE, HOLLYWOOD ET RETOUR*, PARIS AUTREMENT, 1986.

¹⁰⁶ Cité in LAURENT CRETON, *LE CINEMA ET L'ARGENT*, *op.cit.*

L'industrie cinématographique américaine s'est réalisée notamment autour de grands studios, les célèbres *Majors* qui grâce à leur organisation, ont contrôlé la diffusion dans le monde entier des images qu'elles ont fabriquées. Cependant, à partir des années soixante – dix, ces majors doivent de plus en plus composer avec de nouveaux producteurs indépendants. En outre, les professionnels américains vont s'appuyer très vite sur les nouvelles sources de financement que sont la télévision et la vidéo pour augmenter les budgets de production. Par ailleurs, les majors agissent depuis longtemps sous la forme de lobby au sein d'une organisation professionnelle la *Motion Pictures Association of America* (MPAA)¹⁰⁷ qui a confié à une filiale d'exportation la surveillance et l'organisation des ventes des productions américaines à l'étranger.

Le cinéma américain a su déployer avec succès une stratégie de mondialisation. Charles Albert Michalet a bien mis en évidence les caractéristiques de la stratégie de « cinéma – monde »¹⁰⁸ développée par l'industrie cinématographique américaine. Le modèle est fondé sur le film – monde, film évènement universel destiné à tous les publics dans tous les pays, dans une approche mondialisée des marchés, et produit par des groupes conglomeraux aptes à le rentabiliser en utilisant de multiples supports (salle, télévision, vidéo, jeu, édition)

Enfin, dans le domaine de distribution, les Majors américaines ont adopté depuis les années soixante une autre technique complémentaire. Elles se sont d'abord regroupées au sein de structures communes pour exporter leurs films, alliances qui varient dans le temps et dans l'espace, selon un ensemble de territoires déterminés. Ainsi UIP (United International Pictures) regroupe certaines d'entre elles (Paramount, Universal, MGM/UA), tandis que Warner et Columbia distribuent leur propres films (séparément ou conjointement dans certains pays).

Pour résumer, la crise profonde du cinéma français -et en général des cinémas européens- et l'invasion forte de l'image cinématographique hollywoodienne ont comme résultat au début des années 1980 la mobilisation des hommes politiques et

¹⁰⁷ Unifrance Film ne peut certainement pas jouer le même rôle que le MPAA, principalement en raison des limites de moyens financiers. (malgré la qualité de ses études et ses festivals de prestige organisés à l'étranger et en France)

¹⁰⁸ C.-A. MICHALET, *LE DROLE DU CINEMA MONDIAL*, PARIS, Editions La Découverte, 1987.

des professionnels envers la chute commerciale du cinéma français et le renouvellement des formes des politiques publiques en matière cinématographique.

2. LE ROLE DE JACK LANG DANS LE CHANGEMENT DE LA POLITIQUE CINEMATOGRAPHIQUE.

Parmi les personnes qui ont considérablement influencé le monde cinématographique au début des années 1980, Jack Lang a joué un rôle déterminant à la fois dans la construction d'un référentiel propre au secteur cinématographique et dans la réadaptation des pratiques de la diplomatie cinématographique. Jack Lang est un acteur clé qui a joué un rôle fondamental en tant qu'acteur qui va incarner les idées de la société française et les intérêts des milieux professionnels. Il est parvenu à traduire les aspirations sociétales et les modifications du contexte interne et externe par un changement de norme et d'orientation de la politique cinématographique française.

a. Le rapprochement entre culture et économie et la construction du référentiel du marché.

Au cours de la campagne électorale en 1980, le candidat Mitterrand et son futur ministre, Jack Lang présentent les axes fondamentaux de leur rénovation de la politique cinématographique. Pendant une manifestation à Hyères du 20 au 22 juin 1980, F. Mitterrand développe un ensemble de propositions concrètes pour l'avenir de la politique cinématographique. Il s'agit en particulier de substituer « à un système fondé sur le monopole des diffuseurs de films, un autre système reposant sur la primauté des droits des créateurs et des spectateurs »¹⁰⁹. Selon F. Mitterrand et son ministre, les responsables de la crise profonde du cinéma français sont les diffuseurs d'images : « les trois chaînes de télévision et les trois circuits privés d'exploitation et de distribution, contrôlés par l'industrie américaine. Cinq ou six personnes au total décident de l'avenir du cinéma. C'est un système nuisible à la création »¹¹⁰. De plus,

¹⁰⁹ DISCOURS DE FRANCOIS MITTERRAND A HYERES, *LE MONDE*, 23 JUIN 1980.

¹¹⁰ DISCOURS DE FRANCOIS MITTERRAND A HYERES, *LE MONDE*, 23 JUIN 1980.

le futur ministre de la Culture dénonce l'hégémonie de l'image américaine déclarant que « face à la puissance de l'industrie cinématographique américaine et à sa pénétration sur le continent européen, face à l'économie de profit, comment assurer la survie et le développement de l'art cinématographique en Europe ».

En juillet 1982, durant la seconde conférence mondiale de l'UNESCO sur les politiques culturelles, Jack Lang entame un de ses discours les plus polémiques : « Trop souvent, nos pays acceptent passivement, trop passivement, une certaine invasion, une certaine submersion d'images fabriquées à l'extérieur et de musiques standardisées. (...) La majorité des programmations télévisées, dans chacun de nos pays, est assurée par des productions, stéréotypées qui naturellement rabotent les cultures nationales et véhiculent un mode de vie uniformisé que l'on voudrait imposer à la planète entière(...) Allons – nous rester les bras ballants ? Nos pays sont – ils des passoires et doivent – ils accepter sans réagir ce bombardement d'images ? Et sans aucune réciprocité ? Notre destin est-il de devenir les vassaux de l'immense empire du profit ? Nous souhaitons que cette conférence soit l'occasion pour les peuples, à travers leurs gouvernements, d'une véritable résistance culturelle. A une véritable croisade contre –appelons les choses par leur nom- cet impérialisme financier et culturel(...) »¹¹¹.

Selon le sociologue Philippe Urfalino, c'est lors de la deuxième conférence mondiale de l'UNESCO, que Jack Lang rompt symboliquement avec la norme cognitive qui organisait jusque-là l'action du ministère de la culture. En proclamant au cours de cette conférence le slogan « économie et culture, même combat », Jack Lang tente de réconcilier deux termes qui étaient absolument antinomiques et conflictuels dans les images des politiques culturelles françaises¹¹². Il réhabilite le poids de la culture dans l'économie en affirmant que « la création peut être le moteur de la renaissance économique ». Il ne s'agit donc plus de dénoncer la contamination de la culture par l'économie, mais seulement de condamner la monopolisation de la création culturelle par les Etats - Unis. « Pour la première fois, on ne se contenterait pas de mesures protectionnistes, mais on révélerait le défi en acceptant pour partie l'arme de l'adversaire, le lien entre économie et culture. Ce signe d'égalité refonde

¹¹¹ Discours prononcé à Mexico à l'occasion de la deuxième conférence sur les politiques culturelles, organisée par l'Unesco le 27 juillet 1982.

¹¹² J.-F. POLO, *LA COMMISSION EUROPEENNE...*, *op.cit.*

complètement le cadre normatif de l'action culturelle publique en France, en associant deux termes dont l'opposition fondait le cadre antérieur »¹¹³.

La particularité des industries culturelles et leur poids dans l'économie vont orienter l'action culturelle du ministère. Ainsi, la haute couture, le design, la bande dessinée, le livre, les industries de programme, le disque et le cinéma sont perçus dans leur double dimension artistique et industrielle.

La politique menée par Toscan du Plantier à la tête de Gaumont symbolise, pour le ministre, l'exemple d'un mariage réussi entre une ambition culturelle et une rentabilité économique¹¹⁴. En effet, depuis 1975, D. Toscan du Plantier fait tourner les plus grands noms du cinéma européen dans les productions de prestige. Il prône, lui aussi, l'égalité entre l'économie et la culture. Dans un point de vue exprimé dans le quotidien *Le Monde*, il rappelle qu'« une caractéristique du cinéma tient à sa nature économique » Il déclare alors « au moment où, une fois de plus, les partisans de chaque bord revendiquent l'appropriation du fait culturel, il me semble donc nécessaire de rappeler que la puissance du cinéma tient, essentiellement, à l'exercice du libéralisme »¹¹⁵. Les liens d'amitiés et de complicité qui lient ces deux personnages, leur vision commune de ce que doit être le cinéma amènent alors le journaliste et essayiste Jean – Michel Frodon à considérer que l'action du ministre ressemble à bien des égards à la démarche mise en œuvre dans le domaine du cinéma par le producteur¹¹⁶.

Lors de la présentation du premier budget du ministère de la culture prononcé à l'Assemblée nationale le 17 novembre 1981, il déclare : « La culture n'est pas la propriété d'un seul acteur, fut-il le secteur public. Le secteur privé de la culture recouvre des activités nombreuses et essentielles : le livre, le disque, le cinéma, les métiers d'art(...)Faut-il abandonner ces activités à leur propre sort et assister passif au déclin de certaines ?...Au moment où, grâce à votre vote, je l'espère, l'Etat va retrouver sa grande tradition du mécénat public, il peut sans complexe se tourner vers le secteur privé et entretenir avec lui des relations adultes et sereines »¹¹⁷. De plus,

¹¹³ P. PURFALINO, *DE L'ANTI-IMPERIALISME AMERICAIN A LA DISSOLUTION DE LA POLITIQUE CULTURELLE*, REVUE FRANÇAISE DE SCIENCE POLITIQUE, OCTOBRE 1993, pp. 823 –849.

¹¹⁴ J.-F. POLO, *LA COMMISSION EUROPEENNE...*, *op.cit.*

¹¹⁵ «L'EXERCICE DU LIBERALISME », *LE MONDE*, 23 avril 1981.

¹¹⁶ J.-M. FRODON, *L'AGE MODERNE DU CINEMA FRANÇAIS*, PARIS, FLAMMARION, 1995.

¹¹⁷ Discours de présentation du premier budget du ministère de la Culture prononcé à l'assemblée nationale le 17 novembre 1981.

selon une déclaration du président de la République lors d'un colloque à la Sorbonne en février 1983 « Notre projet résulte d'une conviction : les industries de la culture sont les industries de l'avenir. Industries de la communication ou industries du savoir, industries de programme ou industries de loisir, nous pensons qu'investir dans la culture, c'est investir dans l'économie »¹¹⁸.

Comme le souligne P.Urfalino, « la légitimation par l'économie devient acceptable par les milieux professionnels et artistiques, un temps du moins, non seulement parce qu'elle est en phase avec une transformation concomitante du discours socialiste sur l'économie, mais surtout parce qu'elle s'accompagne d'une survalorisation de la politique culturelle et d'un doublement du budget du ministère. A l'inverse, lorsque Jean Philippe Lecat, ministre de la Culture, de 1978 à 1981, avait tenté de réconcilier économie et culture, son discours, qui avait subi les foudres de la « gauche culturelle », avait pu être interprété comme un moyen de justifier le désengagement financier de l'Etat et l'abandon de la culture aux forces du marché »¹¹⁹.

L'idée qu'il faut réconcilier la culture et l'économie repose essentiellement sur la représentation que se fait Jack Lang de la place de la culture dans la société. Dans grand nombre de discours, il déclare avec force le rôle et la centralité de la culture dans la société et dans le rayonnement de la France. En 1986 il déclare : « loin d'être un cas spécial, la politique de la culture s'imbrique étroitement dans la politique générale du gouvernement. Et quelle est cette politique générale ? Faire de ce pays, de notre pays, le pays de la création. Création industrielle, création technologique, création scientifique...Oui deux logiques sont ici en conflit : pour les uns la culture, le savoir, l'éducation sont un simple ornement de la vie, un accessoire sans doute élégant, mais un accessoire seulement. Par conséquent, l'investissement culturel est un luxe, parfois même un détournement de fonds. Pour les autres, c'est notre pensée, la culture c'est le ressort même de la vie. Sans employer de grands mots, je dirai que si notre Président, notre Premier ministre, notre gouvernement attachent à la culture une telle importance, c'est d'abord parce qu'elle donne sens à notre existence, c'est aussi qu'elle constitue un idéal de vie, c'est enfin qu'elle est, oui elle est un levier du développement économique d'un pays comme la France. Parier sur l'intelligence,

¹¹⁸ François Mitterrand, Sorbonne, le 13 février 1983.

¹¹⁹ P.URFALINO, *L'INVENTION DE LA CULTURE*, *op.cit.*, p.323.

parier sur la beauté, parier sur un nouvel art de vivre, tel est le dessein de François Mitterrand Président de la République »¹²⁰.

Comme l'écrit P.Urfalino, la création a pour Jack Lang, une vertu galvanisatrice, elle électrise, fait circuler l'énergie. Elle est donc une arme économique parce qu'elle peut changer les mentalités et parce que la crise est, tout autant qu'économique, une crise des esprits¹²¹. En outre, J.Farchy remarque que les déclarations de J.Lang s'articulent sur un discours à deux niveaux. D'une part, il insiste sur les multiples enjeux économiques de la culture qui, de secteur assisté, devient créatrice d'emplois et valeur ajoutée. D'autre part, il affirme que le soutien à la création ne doit pas se faire au détriment d'une saine gestion et il met en place des structures destinées à l'amélioration des entreprises culturelles^{122 123}.

b. Les actions politiques de Jack Lang.

Une politique publique, c'est avant tout des idées en action. Après avoir réalisé que la norme d'action privilégiait la reconnaissance des industries culturelles et l'ajustement du secteur cinématographique aux exigences économiques, il nous reste maintenant à montrer comment les actions menées par Jack Lang dans le domaine cinématographique s'inscrivent effectivement dans cette matrice cognitive.

En arrivant au ministère de la culture, Jack Lang est convaincu que son action doit s'étendre à tous les secteurs de la culture et notamment aux industries culturelles. Ainsi, il crée un poste de conseiller technique aux industries culturelles afin de coordonner et de superviser les actions concernant le livre, le cinéma, l'audiovisuel et

¹²⁰ Discours prononcé à Strasbourg le 16 janvier 1986 pour un bilan de la politique culturelle socialiste.

¹²¹ P.URFALINO, *L'INVENTION DE LA POLITIQUE CULTURELLE*,

¹²² J.FARCHY, *LA FIN DE L'EXCEPTION CULTURELLE*, *op.cit.*

¹²³ Réalisant une relecture des discours de Jack Lang au prisme des théories des Relations internationales, on trouve également les conceptions de Barry Buzan à l'égard de la sécurité sociétale. Dans les années 80, il a montré que c'est la sécurité de la société et de son identité qu'il s'agit désormais de maintenir. La sécurité d'une société serait alors induite par « sa capacité à conserver son caractère spécifique malgré des conditions changeantes et des menaces réelles et virtuelles. Plus précisément, elle concerne la permanence de schémas traditionnels de langage, de culture, d'association, d'identité et de pratiques nationales (...) compte tenu de nécessaires évolutions jugées acceptables » En ce sens, le discours polémique de F. Mitterrand et de J.Lang contre l'hégémonie de l'image américaine et la prédominance du cinéma américain dans les marchés européens témoignent du fait que la mondialisation ou l'américanisation actuelle seraient perçues comme une menace réelle ou virtuelle aux yeux de l'opinion publique et des acteurs étatiques, une menace dans leur spécificité et donc dans leur sécurité. B.BUZAN, O.WAEVER et J. DE WILDE, *SECURITY. A NEW FRAMEWORK FOR ANALYSIS*, BOULDER, LYNNE RIENNER, 1998.

le design. Il parvient à doubler le budget de la culture et l'action du ministère s'oriente à la fois dans la recherche de nouveaux instruments de promotion, la préparation de nouvelles lois et la création de nouvelles institutions. Création télévisuelle et cinématographique, édition de logiciels et de jeux vidéo, expérimentation sur le câble, formation de professionnels et commercialisation vers les marchés extérieurs : l'ensemble de ces secteurs reçoit un investissement budgétaire de 21 milliards de francs sur cinq ans.

Le ministère élabore la loi de 1982 qui comporte un important paragraphe réglementant les rapports de la télévision et du cinéma obligeant les chaînes à investir davantage dans le cinéma par des accords de coproduction et à respecter un quota de diffusion à l'antenne de films français et européens.

Un Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles (IFCIC) a été créé, en 1983, afin de garantir les crédits accordés au secteur. L'IFCIC gère donc pour le compte de l'Etat, les fonds de garantie qui lui sont confiés. Mais surtout un mécanisme d'incitation fiscale a été institué par la loi du 11 juillet 1985 qui porte création des Sociétés de financement de la création audiovisuelle (SOFICA). Ces sociétés ont pour activité exclusive le financement en capital, d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles agréés. Donc, les SOFICA interviennent sous deux formes. Elles peuvent souscrire au capital de sociétés de production ou alors s'associer par contrat à des producteurs afin d'acquérir des droits sur les recettes d'exploitation d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles¹²⁴.

Dans le journal *Le Monde*, D. Toscan du Plantier se déclare satisfait que la réforme du cinéma soit « une véritable tentative de synthèse avec une reconnaissance des faits industriels »¹²⁵.

Enfin, c'est sur le terrain des rapports avec la télévision que le cinéma a subi sa véritable transformation économique. La création de nouvelles chaînes, en particulier Canal+, conduit l'Etat, par la loi de 1986, à créer des obligations réglementaires en la matière. Le décret du 17 janvier 1990 dispose que les chaînes de télévision doivent consacrer 3% de leur chiffre d'affaires à des investissements sous forme de coproductions et achats de droits dans la production de nouveaux films.

¹²⁴ CINEMA. ETAT ET CULTURE, *op.cit.* p.71.

¹²⁵ LE MONDE, 3 avril 1982, p.21.

On conclut, bien entendu, que Jack Lang sait très bien que sans l'industrie audiovisuelle, le cinéma n'aurait aucune chance de trouver ses propres ressources, ni d'attendre un public plus large que celui des salles.

Pour conclure, selon B.Jobert et P.Muller, les médiateurs sont les agents qui élaborent le référentiel des politiques publiques. En réalité cette fonction est double car elle consiste : à décoder le rapport global sectoriel (RGS), c'est à dire à le rendre intelligible aux acteurs en présence, à travers d'une philosophie de l'action ; à recoder ce RGS en des termes susceptibles d'agir sur le réel, à savoir en normes et en critères d'intervention politique. Nous avons montré que Jack Lang contribue particulièrement à la construction d'un nouveau référentiel au niveau national.

D'après Pierre Muller et Bruno Jobert¹²⁶, la construction d'un référentiel s'agit d'une sorte d'opération d'alchimie idéologique à travers laquelle un acteur social va transformer une réalité socio - économique relativement opaque en un programme d'action politique cohérent. Néanmoins, le processus de création d'une vision du monde est perçu également comme un processus social collectif, même si toujours certains individus ou acteurs émergent et formalisent plus particulièrement la nouvelle idéologie. Or, nous comprenons que Jack Lang ne constitue pas le seul médiateur mais nous pourrions attribuer ce qualificatif aussi à des professionnels et des agents administratifs comme R.Bonnel (économiste du cinéma puis directeur des programmes à Canal Plus), P.Viot et D.Wallon (anciens directeurs du CNC) D.Toscan du Plantier (direction de la production chez Gaumont et président de l'association « Unifrance). En d'autres termes, ces personnes et éventuellement des réalisateurs ou des producteurs que nous oublions de mentionner, constituent un groupe qui partage les mêmes préoccupations, les mêmes images et les mêmes visions par rapport aux politiques de la culture et plus spécifiquement du cinéma. Bien entendu, grâce à sa position centrale, Jack Lang en tant que « formalisateur »¹²⁷ des demandes sociales acquiert une dimension principale dans l'action cinématographique. Cependant, la construction du référentiel dans le secteur cinématographique constitue le produit d'un processus social, de la contribution des nombreux acteurs et essentiellement de l'interaction des acteurs qui ont partagé les mêmes aspirations sur le cinéma français.

¹²⁶ B. JOBERT, P.MULLER, *L'ETAT EN ACTION*, PARIS, PUF, 1987.

¹²⁷ J.F.POLO, op.cit. p.188.

3. LA READAPTATION DE LA DIPLOMATIE CINÉMATOGRAPHIQUE

Une hypothèse de base construite déjà dans l'introduction existe au départ : celle selon laquelle la politique cinématographique étrangère de la France est sensible aux fluctuations géopolitiques environnantes et aux bouleversements mondiaux. Les modifications intervenues dans cette politique peuvent être étroitement liées à des préoccupations diplomatiques et aux mutations fondamentales et aux transformations soudaines du contexte international.

En fait, les variables extérieures ne sont pas les seules à expliquer les modulations de la politique cinématographique étrangère de la France. Bien entendu, elles y tiennent une part non négligeable. Néanmoins, d'autres facteurs entrent en ligne de compte, liés au poids des traditions idéologiques et politiques issues du passé, et conditionnent les actions des décideurs politiques et administratifs dans une logique de *path dependance*¹²⁸.

La diplomatie cinématographique française est également influencée par des variables internes, par le changement des idées et les modifications des aspirations de la société française à l'égard de la question cinématographique. Autrement dit, la politique étrangère cinématographique comporte une certaine prise en compte de la donne diplomatique mais se révèle également tributaire de circonstances internes qui souvent prédominent.

Ainsi, dans les années 1980, les pratiques de la diplomatie cinématographique sont déterminées à la fois par des variables internes et par des changements de la scène internationale. Tout d'abord, le rapport de Toscan du Plantier, président d'Unifrance, constitue essentiellement le reflet du changement des pratiques de la diplomatie cinématographique. Ce rapport est considérablement influencé par les idées de Jack Lang sur le rapprochement entre l'économie et la culture. Comme on a vu précédemment, les liens d'amitié entre Toscan du Plantier et Jack Lang sont très forts et leur vision sur les questions cinématographiques est relativement commune. Toscan du Plantier est ainsi l'homme qui construit, de nouveau, le référentiel de l'économie au sein de la diplomatie cinématographique. Parallèlement, d'autres évolutions des pratiques de la politique cinématographique étrangère témoignent de la

¹²⁸ P. PIERSON, *WHEN EFFECTS BECOME CAUSE. POLICY FEEDBACK AND POLITICAL CHANGE* dans *WORLD POLITICS*, 45, 1993, P. 595 – 628 dans M.-C. KESSLER, *LA POLITIQUE CULTURELLE EXTERIEURE DE LA France DEPUIS LA FIN DE LA GUERRE FROIDE..op.cit.*

réadaptation des pouvoirs publics autant aux modifications de la scène internationale qu'aux images de la société française.

a. Le rapport de D. Toscan du Plantier, reflet de changement

« *Toscan du Plantier était un personnage extraordinaire, le cinéma français est devenu une œuvre de qualité, la présentation du cinéma français est devenue très prestigieuse à l'étranger* »¹²⁹. Cet homme « charismatique » va devenir président d'Unifrance en 1988 et il va signaler la modification de la politique de l'association et de ses pratiques à l'égard de la promotion du cinéma français à l'étranger.

Le rapport de Toscan du Plantier établi en 1989 à la demande de Jack Lang traduit essentiellement le changement des pratiques de la politique étrangère cinématographique de la France et en particulier de la promotion du cinéma français à l'étranger. Au fond, le rapport du Toscan du Plantier constitue un rapport innovateur qui illustre largement la vision particulière des pouvoirs publics sur le cinéma. Il élabore une doctrine neuve sur la vocation du cinéma étranger à conquérir les marchés étrangers et il préconise des approches distinctes selon les continents qu'il s'agit de prendre pour cibles.

Toscan du Plantier a apporté de nombreuses transformations ou plutôt plusieurs bouleversements. Il a renouvelé, sinon la totalité, du moins 80% du personnel d'Unifrance notamment aux principaux postes de responsabilité. « Il a exercé cette présidence comme l'ont fait les présidents de la Vème république, le Délégué général étant assimilable à un premier ministre exécutant, alors qu'avant lui, ce poste correspondait à celui d'un président du conseil véritablement responsable, et inspirateur de l'action ».¹³⁰ Parmi ces innovations spectaculaires, outre le renouvellement du personnel, il y a la création du festival de Sarasota, selon une variante originale des Semaines classiques et la création d'un Club Unifrance, lieu de rencontre permanent uniquement réservé aux vendeurs français et aux acheteurs étrangers de films français pendant le déroulement du festival de Cannes.

« En bref, le Cinéma français a, quand il s'agit de sa diffusion culturelle et de sa promotion, trois bonnes fées qui se penchent sur lui : les deux ministères (Culture,

¹²⁹ Entretien avec ANTOINE KHALIFE, Responsable de la relation aux Festivals et aux Films, Unifrance, 29 avril 2004.

¹³⁰ R.CRAVENNE, *LE TOUR DU CINEMA...*, *op.cit.*

Affaires étrangères) et Unifrance. En revanche, quand il s'agit de vendre, chaque entreprise agit isolément. Le moment n'est – il pas venu, pour améliorer ces ventes, que les entreprises prennent l'initiative d'actions en commun ? »¹³¹

Le Rapport propose de mieux utiliser les services de la D.R.E.E. (Direction des relations économiques extérieures) plus spécialement à l'occasion de la négociation et des accords commerciaux internationaux. Enfin, sous la même rubrique, le Rapport préconise un appel plus systématique aux moyens de l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles (I.F.C.I.C.)

De surcroît, le rapport propose de majorer les droits de soutien automatique de la production pour les films réalisant un certain pourcentage de recettes à l'étranger. Le pourcentage de retour de recettes à l'étranger donnerait le droit à un coefficient multiplicateur de l'aide générée sur le compte de soutien.

La quatrième proposition suggère de renforcer la promotion auprès des principaux clients. Un partage des tâches consisterait à ce que le bureau du cinéma du Ministère des Affaires étrangères prenne en charge toutes les opérations culturelles, Unifrance prenant en charge toutes les opérations de promotion plus directement liées au commercial. Selon le Rapport, il pourrait être demandé à Air France d'être un vecteur de la promotion du cinéma français, en lui faisant une plus large part dans la programmation sur ses lignes. La cinquième proposition évoque d'un côté, la diffusion des films français par satellite, de l'autre côté un projet de la Sofirad, société d'Etat, tendant à diffuser des films français sur les antennes de télévision de certains pays du Moyen – Orient.

En outre, le Rapport suggère de faire entrer le cinéma dans le cadre de négociations globales. Il s'agit de considérer comme un élément de stratégie économique, dans laquelle on n'hésite pas à raisonner en termes de « contrepartie »

Enfin, la septième proposition élargit à l'Europe le champ du Rapport. La France devrait prendre l'initiative d'un programme pour le cinéma européen qui aurait pour but de sauver, non pas le cinéma français isolément, mais la production communautaire face à l'hégémonie américaine. Or, le Rapport énumère quelques – unes des mesures qui pourraient être prises dans ce cadre : encouragement à la coproduction (programme du Conseil d'Europe, Eurimages), aide au sous – titrage

¹³¹ Rapport p.35 – Archives du Ministère de la Culture, du CNC et d'Unifrance.

des films dans les langues des pays membres de la Communauté, mis en place d'un outil statistique plus performant etc.

Daniel Toscan du Plantier part d'un constat qu'il a exposé lors d'un entretien à la revue « PREMIERE » (juillet 1990) : « Une trentaine de films sont exportés chaque année dans plusieurs dizaines de pays. On peut donc appeler ces films les exportables. Ces films, achetés dans les pays qui en ont les moyens, doivent être également diffusés dans ceux qui ne les ont pas ». A l'objection formulée par le journaliste selon laquelle les producteurs pourraient n'avoir pas envie de donner leurs films, Toscan du Plantier répond « la solution est dans le volontarisme de l'Etat ».

Pour atteindre cet objectif, et mettre en œuvre ces moyens, le Rapport suggère de créer un groupement d'intérêt économique (G.I.E.) pour la diffusion commerciale des films français sur les marchés à récupérer. Ce groupement est fondé en 1990, moins d'un an après le dépôt du Rapport, et il prend le nom de « France Cinéma Diffusion ». Il a pour membres les sociétés dont les films ont été achetés par le G.I.E.. Plus spécifiquement, « France Diffusion Cinéma » achète chaque année les droits (cinéma, télévision, vidéo) de films français pour un certain nombre de territoires. Le choix de territoires répondant à l'idée de reconquête est déjà précisé dans le Rapport : Amérique latine, Afrique noire, Maghreb et certains pays de Sud – Est asiatique. Le choix de films est établi en fonction de critères simples : sortie en salle depuis plus d'un an, et succès sur le plan commercial (recettes) ou sur le plan artistique (nominations aux Césars, sélection pour les festivals).

L'idée originale de Toscan du Plantier consiste à ne pas vendre les films à forfait, ni à exiger valoir de la part des acheteurs, mais de céder les films moyennant un pourcentage pur et simple sur les recettes. L'activité de ce groupement était vraiment intense les premières années et elle a permis la diffusion de films français dans des pays où l'accès normal aux distributeurs nationaux est impossible. Néanmoins, faute d'études précises des marchés et des interlocuteurs, les opérations ont généré peu d'entrées pour des films français et ont été fortement déficitaires.

Au fond, le rapport de Toscan du Plantier constitue un témoignage remarquable de la réadaptation de la diplomatie cinématographique à la fin des années 1980 et du fait que les changements internes sont très importants dans l'élaboration de la politique étrangère. Selon le rapport, la diplomatie cinématographique doit toujours avoir comme objectif l'affirmation de la puissance de l'Etat français et la promotion de l'image cinématographique à l'étranger. Néanmoins, afin d'accomplir ces objectifs, la

diplomatie cinématographique doit s'adapter aux évolutions et aux changements des années 1980 et adopter des nouvelles pratiques qui vont profiter essentiellement ces changements. En d'autres termes, la France qui est l'héritière d'une histoire prestigieuse, est potentiellement menacée par l'évolution du monde et la prépondérance du marché. Ainsi, elle est obligée de renouveler sa politique et d'entrer dans cette mécanique pour défendre ses intérêts, promouvoir ses projets et ses conceptions. La diplomatie cinématographique doit se réadapter aux mutations de l'économie et profiter des mérites et des vertus du marché et du secteur privé. Exprimé autrement, étant donné que l'Etat français perd son monopole étatique dans l'élaboration de la politique et à l'action cinématographique à l'étranger puisque d'autres acteurs agissent d'une façon autonome et indépendante, il peut exploiter les avantages des acteurs non – étatiques afin de renforcer sa diplomatie cinématographique et accomplir ses objectifs profonds.

Ainsi, l'action de Toscan du Plantier et le renforcement d'Unifrance dans les années 1990 témoignent du fait que la diplomatie cinématographique française a vocation à adapter l'action étatique au contexte du marché et du secteur privé. Selon Toscan du Plantier, « il y a dix ans, lorsque j'ai été élu pour la première fois, l'action des professionnels et des politiques était nécessairement et seulement tournée vers la définition d'une réglementation intérieure pour faire survivre le cinéma face au développement gigantesque des télévisions et tout mon rôle a été d'abord dans la prise de conscience des artistes, des professionnels et des politiques de l'importance fondamentale de notre présence dans le monde, sur tous les plans »¹³². La présidence et la personnalité forte de Toscan du Plantier changent complètement l'action d'Unifrance qui devient plus commerciale, adaptée aux exigences du marché international.

Selon Patrick Lamassoure « *l'association a maintenant cinquante quatre ans, pour résumer, vous avez d'une période un peu près de quarante ans, pendant laquelle notamment faute de moyens, l'association faisaient circuler quelques films dans quelques pays sous forme de Semaine du Cinéma français avec quand même une réflexion stratégique sur les pays mais avec des moyens relativement réduits. Daniel Toscan du Plantier, quand il fut élu en 1989, a d'abord obtenu l'augmentation progressive mais spectaculaire du budget qui a permis de faire des choses plus*

¹³² LE FIGARO, 11 – 12 JUILLET 1998.

ambitieuses, il a développé un service d'études de marché et qui a comme vocation l'analyse des marchés étrangers, la compréhension et l'évolution du secteur et l'établissement d'un programme d'action qui a comme priorité fondamentale le marché...à partir de là, il y a une vraie évolution du travail d'Unifrance, puisqu'on est plus en prise avec le marché privé, on accompagne beaucoup mieux qu'avant (les besoins dans) le travail quotidien des entreprises privés, des producteurs, des exportateurs, des artistes etc. Pour moi, c'est la grande étape de Toscan, qui a fait passer Unifrance d'une promotion gentille un peu culturelle à un outil professionnel, économique de développement de l'export du cinéma français »¹³³. Donc, dans les années 1980, l'action d'Unifrance change radicalement sous l'impulsion du référentiel de l'économie, construit par Jack Lang et adopté par Toscan du Plantier.

Selon Xavier Merlin, « les orientations générales sont les mêmes. La ligne est toujours la même (...) Pendant longtemps, la France avait une approche très culturelle de la présence du cinéma français à l'étranger, c'est à dire promouvoir les cinématographies et les cinéastes les plus ambitieux (...) j'ai le sentiment qu' à la fin des années 80 et au début des années 90, il a eu la prise de conscience que le cinéma n'est pas une marchandise comme les autres mais il est tout de même une marchandise, c'était aussi une industrie qui avait de l'argent à faire à l'étranger (...) il devenait nécessaire de financer des films qui coûtaient de plus en plus chers, donc il fallait chercher de l'argent à l'étranger (...) on a eu une phase qui était plus promotion sur l'ordre culturel et après, on a complété cette action par une action plus volontariste sur l'exportation et le marché et maintenant on est vraiment dans les deux, on a une double action à la fois une action très culturelle à travers les ambassades et une action extrêmement précise sur le marché »¹³⁴.

Autrement dit, le rapprochement entre l'économie et la culture construit selon l'algorithme qui s'énonce comme suit : si le secteur du cinéma est également une industrie et un vecteur potentiel de finance à l'étranger, il faut que l'Etat intervienne et soutienne son développement et son exportation. En d'autres termes, si l'exportation du cinéma français peut contribuer au développement économique des sociétés françaises et en conséquence à la prospérité économique de la France, il faut

¹³³Entretien avec PATRICK LAMASSOURE, Délégué général adjoint, Directeur du Service Etudes et Marchés, Unifrance, 30 avril 2004.

¹³⁴ Entretien avec XAVIER MERLIN, Directeur de la direction des Affaires européennes et internationales. CNC. 27 avril 2004.

largement intervenir et soutenir la promotion commerciale du cinéma français à l'étranger.

Bien entendu, le cinéma constitue toujours une composante irremplaçable de l'identité nationale française et de la vocation de la France à rayonner à l'étranger. Cependant, cette action va être complétée par une image commerciale du cinéma qui va permettre à la diplomatie cinématographique d'affronter les défis et les changements radicaux des années 1980 et 1990. L'Etat français va construire une nouvelle image d'un cinéma à la fois commercial et culturel, fort et rentable qui va affirmer la puissance de l'Etat français dans tout le monde entier et en même temps il sera un moteur de développement et de prospérité économique.

Cet algorithme, cette relation causale exprime donc une théorie d'action au sein de la diplomatie cinématographique et s'est construit autour d'une image qui affirme la volonté du renforcement du cinéma français. La diplomatie cinématographique n'a pas abandonné ses orientations et ses valeurs - c'est à dire le cinéma comme élément de l'identité nationale qui est incorporé à la politique de rayonnement culturel de la France – mais elle a enrichi son cadre d'action en adaptant son modèle cinématographique aux nouvelles données de l'époque - comme le renouvellement de la position des industries culturelles et du secteur privé - et réintégrant sa politique au contexte du marché et de la mondialisation. Au fond, les pouvoirs publics français décident d'exploiter les vertus du marché, du secteur privé et des industries cinématographiques au profit de la garantie du prestige du pays à l'étranger, de l'assurance des intérêts et de la sécurité sociétale, de la défense des idées et des valeurs correspondant à l'histoire, aux traditions, aux aspirations de la société française et aux idéaux définis comme ceux de la France.

b. Le changement des pratiques de la diplomatie cinématographique

Comme on l'a analysé précédemment, à la fin des années 1980, la diplomatie cinématographique réadapte sa politique autour de la question de l'économie, du secteur privé et du marché considérant le cinéma comme une industrie considérable qui peut potentiellement être au service des objectifs et des valeurs de l'Etat français. Cette modification dans les perceptions de la diplomatie cinématographique constitue le résultat notamment des variables internes. Néanmoins, parallèlement à cette mutation, la politique étrangère cinématographique tente de renouveler ces

mécanismes en fonction des changements du contexte international et aux nouvelles évolutions de la technologie.

Le rapport de Jacques Rigaud en 1980 signale le début de la mutation de la substance de la diplomatie culturelle et en particulier de la politique étrangère cinématographique. Une première affirmation s'impose : la culture est une composante des relations internationales. Comme l'annonçait Dieter Sattler, elle constitue « la troisième scène » aux côtés de la politique et de l'économie. En outre, l'objectif de la puissance publique est de garantir le libre développement des échanges que les hommes nouent entre eux, de culture à culture. De plus, la société internationale a subi une telle mutation qualitative et une telle révolution tertiaire que la culture ne peut plus demeurer le privilège d'une élite, dès lors qu'elle constitue une aspiration universelle des masses. Elle vit au rythme de la communication en temps réel, des médias qui l'auscultent et la nourrissent. Les années soixante – dix sont bien devenues, dans le monde, celles de la Culture pour vivre. En outre, la France doit comprendre que le monde a changé et que, puissance moyenne, elle s'inscrit désormais dans un champ culturel multipolaire.¹³⁵

L'utilisation de l'image s'est imposée car elle correspond à un réel instrument du pouvoir, de manipulation pour certains ou tout simplement de séduction sur les opinions publiques. Elle transmet un message et donne à voir ; ainsi au niveau international, il s'agit d'élaborer une stratégie car « puissance moyenne, mais puissance à vocation universelle, la France doit pouvoir se faire entendre et proposer ses images en tout point du globe. Il implique que nous participions activement à cette guerre des images qui bouleverse si profondément les valeurs en empruntant sournoisement les rêves (T. de Beauce)¹³⁶ De ce fait, le cinéma et l'audiovisuel qui constituent un moyen de diffusion de la culture nationale et du cinéma français apparaissent comme les vecteurs primordiaux de cette stratégie puisqu'ils sont un pôle d'attraction considérable auprès des couches sociales de tous les pays.

Il s'agit pour la France de tenir compte de cette priorité télévisuelle pour assurer au mieux sa présence culturelle dans le monde et de « faire en sorte que, où que ce soit dans le monde, celui qui le désire puisse voir des images télévisées

¹³⁵ J.RIGAUD, *LES RELATIONS CULTURELLES EXTERIEURES*, PARIS, LA DOCUMENTATION FRANÇAISE, 1980.

¹³⁶ MICHEL S., *LA PLACE DE L'ACTION AUDIOVISUELLE EXTERIEURE DANS LA POLITIQUE ETRANGER FRANÇAISE : APERÇU DE LA DIPLOMATIE CULTURELLE SOUS L'ANGLE DE VUE DU DOCUMENTAIRE ET DU CINEMA*, RAPPORT DE STAGE, IEP, BORDEAUX, 1995.

françaises...tel doit être l'objectif de notre action audiovisuelle extérieure.... : un réseau universel de distribution d'images et de son sera d'ici là le symbole et l'instrument d'une puissance de premier rang à vocation mondiale (G. Coste)¹³⁷

La politique cinématographique et audiovisuelle s'est révélée incontournable pour exprimer le rôle de prédominance que la France souhaite s'assigner dans les relations internationales ; et ainsi « les possibilités de la technologie et les impératifs du défi qui nous est lancé nous conduisent aujourd'hui à avoir une politique mondiale sur les cinq continents »¹³⁸ (G.Coste)

Une des priorités fondamentales de la politique culturelle extérieure de la France est le secteur audiovisuel. Un Conseil de l'audiovisuel extérieur a été créé par le ministre Alain Decaux en 1989 et depuis lors, les efforts se sont renforcés selon une logique assez répétitive : confirmation de la place importante dans les organigrammes du ministère des Affaires étrangères de la présence d'une Direction de l'audiovisuel extérieur (ceci en 1994 puis en 1998, lors des deux réformes successives)¹³⁹ Les trois instruments fondamentaux au service de cette politique sont traditionnellement Radio – France Internationale, TV 5, télévision francophone par satellite (créée en 1984) et Canal France International (créé en 1989 comme banque de programmes et devenue avec les années chaîne à part entière d'images françaises). Bien entendu, l'audiovisuel constitue un moteur fondamental de la diffusion de l'image cinématographique à l'étranger et un instrument principal du renforcement des films français et du cinéma français dans le monde entier.

De plus, le Ministère des Affaires Etrangères réadapte sa politique de la coopération aux exigences d'une scène internationale multipolaire, il élargit son action au-delà des programmes vers les pays d'Afrique et il développe des nouveaux programmes de coopération cinématographique destinés aux pays en développement. Donc, en 1984, est créé un fonds commun au ministère des Affaires étrangères et au ministère de la Culture. Géré par le CNC et le Ministère des Affaires étrangères, ce fonds dénommé fonds Sud a pour objectif de soutenir financièrement la production cinématographique des pays en développement (Afrique, Amérique latine, Asie et

¹³⁷ MICHEL S., *LA PLACE DE L'ACTION AUDIOVISUELLE EXTERIEURE DANS LA POLITIQUE ETRANGER FRANÇAISE...op.cit.*

¹³⁸ S.MICHEL, *op.cit.* p. 56.

¹³⁹ M.-C. KESSLER, *LA POLITIQUE CULTURELLE EXTERIEURE DE LA France DEPUIS LA FIN DE LA GUERRE FROIDE* dans FR.ROCHE, *LA GEOPOLITIQUE DE LA CULTURE*, PARIS, 2002.

Moyen - Orient) en accordant des aides à certains films long métrage dont le réalisateur est ressortissant de ces pays.

Les nouvelles orientations observées à partir des années 1989-1990 reflètent bien la volonté des autorités françaises de prendre place dans les pays libérés du blocage soviétique et de se situer dans un nouvel équilibre pour la France en Europe et dans le monde. En 1990, Jack Lang annonce de nouveaux projets pour le cinéma. L'ouverture aux pays de l'Est fait partie des principaux axes de cette politique avec l'institution, le 7 mai 1990, d'un Fonds d'aide aux coproductions avec les pays d'Europe centrale et orientale (FONDS ECO) prélevé sur le budget de l'Etat et non sur le fonds de soutien. Les objectifs de ce programme est de soutenir la réalisation de films à forte identité culturelle de réalisateurs originaires de ces pays et aussi d'aider les producteurs français à devenir les partenaires privilégiés de ces cinématographies et de faciliter l'ouverture aux industries et techniques françaises. Ce fonds a permis d'aider quelque 71 films en trois ans.

Pour conclure, la diplomatie cinématographique en tant que politique publique est déterminée autant par les variables internes que par les variables externes. Exprimé autrement, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, la politique étrangère cinématographique réadapte les principes de son modèle d'action aux nouvelles évolutions internes et externes. Autant le changement des images et des exigences sociétales et des aspirations des professionnels du cinéma que les transformations soudaines et radicales de la scène internationale ont eu comme résultat le renouvellement des cadres et des formes d'action de la diplomatie cinématographique. Les modifications à la fois dans la société et dans la scène internationale ont également comme effet l'intrusion des nouveaux acteurs dans l'action de la diplomatie cinématographique qui remettent en cause les principes monopolistiques du modèle étatique et concurrencent l'action de la diplomatie cinématographique. Néanmoins, la politique étrangère va enfin parvenir à concilier ses objectifs profonds aux ambitions rebelles des acteurs non étatiques et à élaborer un nouveau cadre d'action.

C. L'INTRUSION DES NOUVEAUX ACTEURS ET LA REAFFIRMATION DE LA DIPLOMATIE CINÉMATOGRAPHIQUE.

La conception d'une mutation récente des relations internationales, sous l'influence de nouveaux flux, est au cœur des réflexions actuelles. L'Etat, dans cette perspective, tenterait de tirer avantage de l'expansion de ces flux internationaux et notamment des flux culturels, auxquels il recherche à s'associer. Bertrand Badie et Marie Claude Smouts pensent que l'Etat cherche, en France, à « capter au profit de son influence quelques effets positifs bénéfiques de l'extension des flux culturels très largement constitués en dehors de lui »¹⁴⁰ Autrement dit, l'Etat français tente de renouveler ses pratiques ses politiques afin de profiter des évolutions dans la scène internationale et de l'émergence de nouveaux acteurs qui agissent d'une manière concurrentielle ou complémentaire aux actions des pouvoirs publics.

Il faut comprendre que l'Etat français, dont la politique cinématographique extérieure et en général la diplomatie culturelle ont été conçues comme au service de la culture nationale, se trouve dorénavant dans l'obligation d'intégrer dans ses actions des acteurs qui conçoivent la place du cinéma et de la culture dans la politique intérieure et extérieure de façon absolument divergente.

Dans les années 80, trois évolutions en profondeur, voulues ou accompagnées par l'Etat lui – même, remettaient en cause la polarisation étatique.

- a. Dés avant la décentralisation réalisée en 1982, par la loi Deferre, une implication grandissante des collectivités territoriales dans la vie culturelle et en conséquence dans la vie cinématographique, que les lois en question ont fortement encouragée ;
- b. Un développement considérable du marché du cinéma, favorisé par la croissance économique, par l'extension du temps libre et les besoins des foyers en termes d'équipements culturels ;
- c. Une intervention plus entendue du tissu associatif dans les activités cinématographiques qu'il s'agisse notamment de la création et plus encore de la diffusion.

En effet, le secteur cinématographique, au croisement des secteurs artistique, économique et politique, est profondément concerné par une multipolarité de la vie

¹⁴⁰ BERTRAND BADIE, MARIE CLAUDE SMOUTS, *LE RETOURNEMENT DU MONDE*, PARIS, PRESSES DE SCIENCES PO – DALLOZ, 2^e EDITION, 1995, p. 82-83.

cinématographique et une intrusion d'acteurs non - étatiques. Les industries culturelles, les entreprises et les associations aspirent aujourd'hui à intervenir au domaine cinématographique sur la scène locale, nationale comme mondiale, remettant ainsi le pouvoir et le monopole étatique. Parallèlement, de nos jours, l'action culturelle et cinématographique des collectivités territoriales échappe relativement au contrôle étatique et tend à exprimer des particularismes identitaires locaux et régionaux. L'Etat français a montré une certaine capacité d'adaptation, ou du moins de réaction, aux défis qui lui était présentés, même si les efforts fournis ne se sont pas systématiquement couronnés de succès, et que ces adaptations ont constitué de véritables contraintes placant l'Etat français, en situation perpétuelle de doute et de réflexion et ce encore aujourd'hui.

En fait, le modèle français de diplomatie cinématographique se réadapte aux nouvelles exigences et aux évolutions d'aujourd'hui. Il est important de comprendre que l'Etat français est au fond parvenu à gérer cette intrusion des nouveaux acteurs et à réintégrer sa politique au contexte du marché, de la mondialisation et du renforcement du local. Au fond, l'ensemble de ces acteurs se trouve aujourd'hui dans une situation de relatif consensus et enfermés dans des partenariats logiques et efficaces. L'Etat français, tout en soutenant ces acteurs qui pêchent à s'affirmer ou s'émanciper de la tutelle étatique, est lui-même largement soutenu par eux, dans la mesure où ces acteurs peuvent être amenés à aller dans le sens de la diplomatie cinématographique.

Devant l'intrusion des nouveaux acteurs comme les collectivités territoriales, les groupes privés et les associations, la politique cinématographique française tente de s'équilibrer entre la pression et les revendications des nouveaux acteurs et le maintien indispensable de son pouvoir de prise de décision. Autrement dit, la politique cinématographique française est essentiellement obligée de redéfinir ses missions et ses objectifs en raison de l'apparition et de l'autonomisation de nouveaux acteurs qui remettent visiblement en cause le pouvoir étatique.

1. LA REMISE EN CAUSE DU MODELE ETATIQUE FRANÇAIS

a. Les collectivités territoriales, acteur concurrent

Dans la période pendant laquelle l'Etat restait centralisé, nul, en région, n'aurait songé à contester sa légitimité ou en tous cas sa prédominance en matière de relations culturelles internationales. De plus, les initiatives locales à caractère international étaient soutenues et encadrées au niveau national et ne se développaient guère dans une relation directe avec l'étranger. Au fond, une collectivité locale était incapable de se constituer une entité indépendante du cadre national et d'être un interlocuteur autonome avec l'étranger.

Néanmoins, cette exclusion des collectivités territoriales ne s'est pas maintenue longtemps. Dans les années 1980, « au fur et à mesure que la seconde décentralisation culturelle, véritable cette fois, faisait sentir ses effets dans les municipalités, les départements et les régions ont commencé à s'établir entre institutions locales, de part et d'autre des frontières, et aussi entre collectivités territoriales »¹⁴¹.

Ce sont les deux vagues des lois sur la décentralisation, et pour finir celle de février 1992 sur l'administration territoriale, qui ont donné un cadre législatif définitif à cette « Coopération décentralisée ». Les textes qui s'appliquent à l'ensemble des collectivités locales, prévoient ainsi la possibilité de signer des conventions avec des collectivités locales territoriales étrangères dans un certain nombre de cas : « dans la limite des compétences des élus » et « dans la limite des engagements internationaux de la France ». Deux types d'instruments juridiques sont alors prévus pour légaliser et encadrer les coopérations décentralisées : des sociétés d'économie mixte (S.E.M.) et des groupements d'intérêt public (G.I.P.)

Les collectivités territoriales intervenant dans le domaine public affichent, depuis quelques années, des prétentions ouvertes sur l'élaboration et la mise en œuvre de l'action cinématographique émanant de France vers l'étranger en souhaitant mettre en œuvre une nouvelle forme d'action publique. Les collectivités territoriales françaises bénéficient justement depuis quelques années d'une reconnaissance, par l'Etat français, de ce droit à l'intervention dans le processus culturel et cinématographique, en amont au niveau des décisions et de la production du message cinématographique français, et en aval par la mise en œuvre de propres réseaux de diffusion et d'échanges culturels et cinématographiques. Au fond, la logique des collectivités territoriales est

¹⁴¹ ALLIES P., NEGRIER E., ROCHE FR., *PRATIQUES DES ECHANGES CULTURELS INTERNATIONAUX : LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES*, AFAA, MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES, 1994.

de mettre en place des politiques spécifiques, autonomes et clairement distinctes de la politique cinématographique émanant de l'Etat centralisé¹⁴².

Ainsi, concrètement, les acteurs publics locaux français interviennent aujourd'hui de façon importante dans le secteur culturel auquel ils accordent explicitement une attention particulière autant dans l'élaboration, le financement, l'application et la diffusion des programmes culturels. De plus, le budget culturel des régions et des départements français a été multiplié par cinq au cours des années quatre – vingt et celui des communes par deux.

Au regard de la politique cinématographique élaborée et mise en place par l'Etat, ces collectivités territoriales jouent à deux niveaux : au niveau de leur politique interne, elles contribuent au dynamisme et à la construction du message et de l'image culturelle et cinématographique de la France et au niveau externe, elles mettent en place des politiques cinématographiques vers l'étranger qui sont particulières et complètement indépendantes à l'égard de l'action étatique.

De plus, les régions françaises, grâce à l'accélération de l'intégration européenne, trouvent en l'Union européenne et les autres régions d'Europe, les moyens de leur velléités d'autonomie en matière d'action cinématographique extérieure. Selon John Loughlin et Daniel –L.Seiler, dans ce contexte de dessaisissement et d'émancipation de la tutelle du gouvernement central, les régions face à l'obligation de ne compter que sur leurs propres moyens, se sont tournées vers les scènes européenne et internationale afin d'y exprimer leurs pouvoirs politiques et leurs identités locales distinctes du modèle national¹⁴³.

Elles ont rencontré la volonté de l'Union européenne d'accentuer son intégration en dépassant les strictes logiques nationales. Les bases d'une politique communautaire régionale sont posées en 1974 – 1975 avec le Fonds européen de développement régional (FEDER), instrument financier de la politique régionale. Depuis 1994, l'Union européenne a offert aux régions et aux autorités locales un nouvel organisme : le Comité des Régions dont la structure s'apparente à celle du Comité économique et social. La Commission, le Conseil des ministres et depuis le traité d'Amsterdam le Parlement, sont obligés de consulter ce Comité sur un certain nombre de questions définies par les Traités. De plus, le programme Media soutient

¹⁴² C. CLAVERO, *CULTURE ET POLITIQUE ETRANGERE*, *op.cit.*

¹⁴³ J.LOUGHLIN, D-L SEILER, *LE COMITE DES REGIONS ET LA SUPRANATIONALITÉ EN EUROPE*, *REVUE ETUDES INTERNATIONALES*, volume xxx, n 4, décembre 1999, p.763-788.

considérablement les activités cinématographiques régionales et la coopération cinématographique entre les régions. Selon l'analyse de Marie – Christine Kessler, l'Union européenne met ainsi de plusieurs façons les régions en position d'accéder à un rôle nouveau au plan international, « elle conduit une politique territoriale qui vient se substituer ou se surajouter aux politiques territoriales des Etats membres » et notamment « elle donne aux régions elles – mêmes la possibilité de devenir ses interlocutrices parallèlement à l'Etat – nation dont elles relèvent »¹⁴⁴.

Enfin, les collectivités locales sont aujourd'hui de plus en plus enclin à apporter un soutien financier ou matériel à la réalisation des films régionaux. Il s'agit de faciliter les tournages en régions par l'intermédiaire de fonds d'aide régionaux. Un exemple très représentatif est le « Centre européen cinématographique Rhône-Alpes » qui est la seule société de droit privé créée par une région dans le but de soutenir le cinéma à une échelle locale.

b. Les industries culturelles, les entreprises et les associations, acteurs autonomes et indépendants.

Tout d'abord, l'ambition des grandes entreprises et des industries culturelles est, par excellence, dans une optique libérale d'intervenir dans le secteur cinématographique avec une logique à la fois transnationale, en regroupant différentes filiales dans plusieurs pays, et supranationale, en contournant l'Etat français et ses mesures interventionnistes.

En premier lieu, le poids du monde privé dans le secteur cinématographique s'explique par l'existence du phénomène d'industrialisation croissante du cinéma qui place les œuvres cinématographiques dans des logiques financières et économiques.

L'expression de l'industrie culturelle avait été forgée en 1947 par T.Adorno et M. Horkheimer pour illustrer cette existence de techniques de reproduction et de création qui placent les œuvres culturelles dans des logiques économiques et non plus strictement de performance artistique.

De ces logiques économiques et financières découlent des principes d'internationalisation et de transnationalisation qui entendent rigoureusement dépasser et contourner les Etats et leurs frontières juridiques. Ces entreprises,

¹⁴⁴ M.C.KESSLER, *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA FRANCE*, *op.cit.*

intervenant dans le secteur de la production cinématographique en France n'ont alors plus rien de « national » comme le souligne Robert Reich : « Les firmes et les investisseurs parcourent désormais le monde à la recherche des meilleures opportunités de profit. Ils sont déconnectés de leur propre nation »¹⁴⁵.

La nécessité de financer des films de plus en plus chers et le besoin impérieux d'élargir un marché domestique devenu trop étroit ont poussé les firmes cinématographiques à donner une dimension plus internationale à leur activité et à se diversifier. Une telle évolution est singulière sur le continent européen, où les industries nationales du cinéma dépérissent et servent essentiellement de marché secondaire au cinéma américain. Peu à peu, l'industrie française va se concentrer et se rationaliser avec l'appui pour la première fois depuis un demi – siècle, de capitaux extérieurs au secteur¹⁴⁶.

Gaumont et Pathé, créées à la fin du 19eme siècle, contrôlent l'essentiel de la production et de la distribution jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale. Les difficultés apparaissent pour Gaumont avec la montée de la concurrence américaine. En 1938 elle fait faillite ; elle est reprise par un consortium puis, en 1974 à 51% par Nicolas Seydoux.¹⁴⁷ Consciente de l'étroitesse des débouchés ouverts par la seule métropole, Gaumont mène à partir de 1978 une politique active d'exportation de capital : c'est la constitution de Gaumont Italia, société de production, de distribution et d'exploitation et le développement de Gaumont de Brazil qui distribue une quinzaine de films européens par an.

Il s'agit de la création en 1982 de Triumph entre Gaumont et Columbia pour commercialiser des films européens aux Etats - Unis. Et également la tentative (qui sera malheureusement interrompue en 1983) de créer et développer avec la SOFIRAD, à travers Telefrance USA, une chaîne de télévision par câble qui soit une vitrine pour la cinématographie et la culture françaises. C'est la copropriété à New York de 5 salles de cinéma qui permettent de programmer des films européens. Actuellement, Gaumont a développé tout d'abord son effort dans le domaine de l'exploitation et puis de distribution dans laquelle l'entreprise s'est considérablement renforcée par la création en 1993 d'une société commune avec Walt Disney :

¹⁴⁵ R. REICH, *L'ECONOMIE MONDIALISEE*, PARIS, DUNOD, 1993.

¹⁴⁶ RENE BONNEL, *LA VINGT – CINQUIEME IMAGE, UNE ECONOMIE DE L'AUDIOVISUEL*, GALLIMARD, 1996.

¹⁴⁷ FRANCOISE BENHAMOU, *L'ECONOMIE DE LA CULTURE*, LA DECOUVERTE, 2001.

Gaumont Buena Vista International. Enfin, Pathé traversera des crises analogues à celles de Gaumont pour être finalement rachetée par Chargeurs en 1990, puis par Vivendi en 1999, qui récupère ainsi 17% de la chaîne anglaise BskyB.

UGC, née en 1971 de la privatisation d'un groupe public constitué à la Libération, coproduit des films, mais s'intéresse surtout à la distribution. Donc, en janvier 1995, UGC a signé avec Fox un important accord en matière de distribution et de production. Désormais, les deux sociétés distribuent en commun leurs films sur le territoire français et Fox met à la disposition de son partenaire son réseau de distribution internationale pour les films dont UGC détient des droits de diffusion dans le monde ; Paribas, OBC, la Générale des eaux sont entrées dans un capital de la compagnie.

D'autre part, les associations, même si elles sont finalement elles aussi amenées à essayer de peser dans les décisions étatiques du fait de la persistance du poids des Etats sur la scène internationale, ont l'ambition de mettre en œuvre une action culturelle spécifique et clairement distincte de la diplomatie cinématographique. Plus largement, cette volonté d'émancipation s'inscrit dans ce que François Roche appelle « le réveil des sociétés civiles » et l'enjeu réside dans l'élaboration d'une nouvelle forme d'action culturelle, plus proche des individus et débarrassée de considérations politiques et diplomatiques. Unifrance et d'autres associations qui regroupent des milieux professionnels du secteur cinématographique incarnent cette volonté de la société civile de mettre en place une action cinématographique française et distincte du réseau diplomatique cinématographique officiel. L'Etat français est concurrencé par le fait que ces actions des associations sont d'origine française et par le fait qu'elles interviennent dans les enjeux spécifiques de la diplomatie cinématographique.

2. LA REAFFIRMATION DE LA DIPLOMATIE CINEMATOGRAPHIQUE

Il est indéniable que de nos jours un certain nombre de transformations a affecté les relations entre l'Etat et la société. Plus spécifiquement, l'accroissement du nombre et de l'importance des collectivités organisées, l'intervention d'un nombre toujours

plus grand d'acteurs politiques dans le processus des politiques publiques, la décentralisation et la fragmentation de l'Etat, l'effacement des frontières entre le public et le privé, la transnationalisation de la politique nationale et enfin l'interdépendance et la complexité croissantes des questions politiques et sociales ont comme résultat le renouvellement et le changement des pratiques et des formes des politiques publiques. La notion de réseau constitue dès lors une réponse à ces questions car elle suggère un schéma d'explication des relations Etat – société qui met l'accent sur la relativisation des frontières entre Etat et société civile. Essentiellement, les instances politiques de la diplomatie cinématographique et les acteurs non étatiques comme les collectivités territoriales ou les associations sont perçus comme un complexe d'organisations, liées les unes aux autres par des dépendances en termes de ressources et qui se distinguent des autres complexes par des différences dans la structure de cette dépendance. Les membres des réseaux partagent les mêmes croyances et les mêmes principes par rapport à l'action cinématographique et leurs intérêts particuliers sont mieux satisfaits dans une action collective.

a. Les collectivités territoriales, acteur dépendant de l'Etat français

L'Etat central persiste aujourd'hui dans sa volonté de conserver un rôle conséquent au niveau local. Selon Jean – Michel Djian, du fait de la multiplicité des acteurs locaux pouvant intervenir dans le cadre de ces collectivités territoriales, certaines initiatives sont souvent apparues désordonnées et malgré les velléités toujours manifestes des élus locaux de s'affranchir de la tutelle de l'Etat, les Directions Générales des Affaires Culturelles (D.R.A.C.) seraient, en fait, souvent sollicitées pour arbitrer, réguler ou simplement impulser les projets¹⁴⁸.

En outre, Maryvonne de Saint – Pulgent précise que les collectivités locales sont souvent intervenues en concertation avec les nombreux établissements publics chargés de gérer les activités opérationnelles de l'Etat comme les directions départementales d'archives, les bureaux décentralisés du ministère, les services départementaux de l'Architecture et du Patrimoine et les D.R.A.C.

En outre, l'essor de la coopération décentralisée a suscité des réactions au niveau des pouvoirs publics. La coopération décentralisée est donc considérée comme un

¹⁴⁸J.M.DJIAN, *LA POLITIQUE CULTURELLE...op.cit.*, p.254.

moyen de renouveler le dispositif de la coopération, de mieux l'adapter au terrain. Des crédits ont été consacrés à cette coopération décentralisée dans le budget de l'Etat à partir de 1986.

« L'Etat seul ne saurait tout faire(...) La coopération décentralisée a sûrement un rôle à jouer. Elle présente de nombreux avantages : inciter nos petites et moyennes entreprises partenaires des collectivités territoriales à trouver le chemin de l'Afrique (...) sensibiliser la société civile française au reste du monde... »¹⁴⁹.

Au fond, l'Etat français a comme objectif d'accompagner le développement de la coopération décentralisée, adoptant une position vigilante. Autrement dit, les actions des collectivités territoriales ne peuvent pas remettre en cause les orientations fondamentales de la diplomatie française et leurs activités à l'extérieur ne doivent pas entrer en contradiction avec les grands principes d'indivisibilité de la République et de souveraineté nationale. En dehors du cas particulier du Comité des régions de l'Union européenne, les collectivités locales n'ont aucune légitimité ou capacité à intervenir lors des grandes négociations internationales ou directement avec les Etats et à élaborer leurs propres principes d'action.

L'Etat français a opéré entre lui et les collectivités territoriales locales dans les années quatre – vingt, notamment au sein de la politique culturelle interne et externe, un transfert important de pouvoir et une réaffirmation du modèle étatique en matière de politique cinématographique. Néanmoins, la reconnaissance du droit des collectivités territoriales à l'action culturelle et cinématographique, autant interne qu'externe, ne signifie pas que les collectivités locales ont une personnalité juridique internationale. Autrement dit, les collectivités territoriales restent dépourvues d'un pouvoir juridique international indépendant et autonome vu que l'Etat conserve le monopole des relations politiques, diplomatiques et militaires dans l'ordre international.

b. Les industries culturelles, les entreprises et les associations, acteurs intégrés dans l'action de l'Etat.

¹⁴⁹ JOURNAL OFFICIEL DE L'ASSEMBLEE NATIONALE, *DOCUMENTS PARLEMENTAIRES*, 307. Avis pressé au nom de la commission des Affaires étrangères sur le projet de loi de finances 1998. Tome 3, « Affaires étrangères, Coopération », par Pierre Brana.

D'un côté, l'Etat français est largement soutenu par les actions des entreprises et des associations qui apportent un soutien considérable au secteur cinématographique. De l'autre côté, ces acteurs ont largement besoin de l'aide importante des pouvoirs publics français.

Dans la politique cinématographique, l'économie renvoyant au commerce a été opposée à la culture qui, elle – même, représentait l'ordre de la création. Comme on l'a analysé précédemment, la culture et l'économie étaient des notions et des logiques inconciliables, jusqu'au jour où Jack Lang en tant que ministre de la Culture, décide d'exploiter les vertus de l'une au profit de l'autre et réciproquement. En moins de deux décennies, art et argent ont tellement fait bon ménage que toute décision politique en matière cinématographique s'accompagne aujourd'hui de mesures économiques significatives, susceptibles de crédibiliser à la fois le secteur et le ministère.

En effet, dans le contexte de crise profonde des structures étatiques dans les années 1980, les entreprises et les acteurs privés sont paradoxalement intervenus pour le soutenir, notamment par rapport à ses problèmes financiers. Le monde des entreprises, par l'intermédiaire du mécénat, agit de façon importante par son financement culturel, essentiel à la mise en œuvre de la politique cinématographique de l'Etat. Le mécénat, une tradition qui remonte à l'Antiquité, est aujourd'hui devenu l'acte par lequel une personne physique ou morale, apporte un soutien matériel, sans contrepartie directe, à une œuvre ou à une personne pour l'exercice d'activités présentant un intérêt général.

En 1987, Jack Lang fait alors voter une loi qui fait reconnaître le mécénat d'entreprises « comme un acte de gestion ordinaire de l'entreprise » et l'article 2 de cette loi stipule que « les entreprises assujetties à l'impôt sur les sociétés, sont autorisées à déduire du montant de leur bénéfice imposable, dans la limite de 2% de leur chiffre d'affaires, les versements qu'elles effectuent au profit d'œuvres ou d'organismes d'intérêt général ayant un caractère philanthropique, éducatif, scientifique, social, humanitaire, sportif, familial, culturel ou concourant à la mise en valeur du patrimoine artistique, à la défense de l'environnement naturel ou à la diffusion de la culture, de la langue et des connaissances scientifiques françaises »¹⁵⁰.

¹⁵⁰ J.M.DJIAN, *LA POLITIQUE CULTURELLE...op.cit.*, p.117.

Ainsi, le mécénat constitue un soutien allant dans le sens de la diplomatie cinématographique : au niveau interne, les entreprises présentes sur le territoire français subventionnent alors les films ou les festivals, c'est à dire le dynamisme du cinéma français et en conséquence nourrissent les actions de la diplomatie cinématographique. Un exemple représentatif est l'association Unifrance dont depuis 1989 une partie du budget provient de sponsoring des entreprises. Aujourd'hui, il y a sept partenaires qui soutiennent la promotion du cinéma français à l'étranger (Air France, Dior, Banque OBC etc.)

En outre, l'Etat institutionnalise officiellement la liaison entre le public et le privé, dans le cadre de la diplomatie cinématographique, avec l'instrumentalisation d'Unifrance. Même si Unifrance existe depuis 1949, son action devient essentiellement très importante à l'égard de la promotion du cinéma français au tournant des années 80 lorsque l'Etat français se rend compte qu'il peut exploiter les avantages du secteur privé au profit de la garantie du prestige du pays à l'étranger, de l'assurance des intérêts et de la sécurité sociétale, de la défense des idées et des valeurs de la France. Unifrance est toujours, aujourd'hui, juridiquement, une association mais ses liens avec l'Etat sont essentiels et illustrent bien cette dialectique « public-privé » inhérente à la politique cinématographique étrangère.

Selon Patrick Lamassoure, « *Unifrance est une association subventionnée, c'est à dire que dans la mesure où 80% du budget provient du CNC, celui garde un pouvoir effectif à Unifrance (...)* De plus, le Ministère des Affaires étrangères a un réseau d'Ambassades où se développe un réseau attaché de l'audiovisuel qui est extrêmement précieux dans notre travail. On travaille avec eux »¹⁵¹ En empruntant à M.C.Kessler, son expression sur le fonctionnement de l'AFAA, « le mécénat est recherché, les opérateurs privés sont très bien acceptés, mais le cadrage doit rester l'apanage de l'Etat »¹⁵². Au fond, Unifrance constitue toujours un instrument des pouvoirs publics de la diplomatie cinématographique, un instrument, relayant les demandes et les attentes des différents partenaires et qui promeut le cinéma français à l'étranger. En général, l'action étatique sur le cinéma a toujours appuyé l'initiative privée sans la réfuter mais en souhaitant manifestement la réguler. L'Etat a du reste

¹⁵¹ Entretien avec PATRICK LAMASSOURE, Délégué général adjoint, Directeur du Service Etudes et Marchés, Unifrance, 30 avril 2004.

¹⁵² M.C.KESSLER, *LA POLITIQUE ETRANGERE...*, *op.cit.*

été incité suite à la faiblesse du secteur privé qui était menacé par la prépondérance des Etats - Unis ou par la domination de la télévision.

En outre, nous pouvons considérer que les industries cinématographiques françaises travaillent de concert avec l'Etat français étant donné que toutes les activités de rayonnement commercial mises en place par ces industries – et qui participent de la diffusion de l'image cinématographique française à l'étranger – s'inscrivent aussi dans le prolongement de l'action diplomatique. Un dernier exemple vraiment représentatif de la relation particulière entre l'Etat français, les collectivités territoriales et les associations est Film France. Film France est une association qui regroupe les collectivités territoriales afin de développer les tournages en région et a pour mission de promouvoir les tournages et la post-production en France. Film France conseille les sociétés de production françaises et étrangères à la recherche des lieux de tournage, de soutiens logistiques locaux et d'aides financières des collectivités territoriales. De plus, Film France est placé sous la tutelle du CNC. Le budget du Film France provient principalement du CNC et est complété par des ressources propres (cotisations des collectivités territoriales, partenariats)¹⁵³.

D'autre part, l'Etat français soutient considérablement la création cinématographique nationale afin de protéger les sociétés françaises et la diversité culturelle, par la concurrence et la prépondérance américaine.

Les différentes analyses sur les industries culturelles élaborées par Françoise Benhamou¹⁵⁴ et Joëlle Farchy¹⁵⁵ s'accordent à considérer que les industries culturelles sont particulièrement vulnérables aux risques de concentration par l'émergence d'entreprises dominantes dans les circuits de distribution. En outre, du fait de la mondialisation des grandes firmes, il est dorénavant impossible de considérer les grands groupes d'origine française comme des industries françaises.

Par rapport à ces phénomènes de concentration, de standardisation et de mondialisation jugés comme agissant au détriment de la diversité de l'expression artistique cinématographique et en général du cinéma français, l'Etat français apparaît chaque fois toujours plus comme l'acteur incontournable, seul en mesure de soutenir les petites entreprises et les créateurs français. L'intervention publique en faveur du cinéma tire alors sa légitimité des défaillances du marché qui favorise les mouvements

¹⁵³ Voir www.filmfrance.net.

¹⁵⁴ FR.BENHAMOU, *L'ECONOMIE DE LA CULTURE*, op.cit.

¹⁵⁵ J.FARCHY, *LA FIN DE L'EXCEPTION CULTURELLE*, op.cit.

de concentration et l'établissement de puissants majors dans le secteur cinématographique.

En outre, l'interventionnisme étatique s'explique, d'une part, par l'incapacité des industries et des créateurs cinématographiques français à survivre seuls dans l'environnement actuel. L'Etat doit ainsi se substituer au marché pour soutenir le secteur cinématographique qui sans sa manne serait condamné au déclin. D'autre part, l'Etat français a comme objectif de préserver l'existence, l'indépendance et la diversité d'une industrie cinématographique nationale et au fond de protéger son intérêt culturel.

« C'est précisément au moment où l'art paraît enfin avoir échappé aux injonctions gouvernementales d'un côté et s'être soustrait de l'autre à l'obligation d'engagement, que de nombreuses voix s'élèvent pour dénoncer dans l'empire marchand un danger d'uniformisation encore plus grand. Ainsi, beaucoup d'artistes font – ils, par un étonnant retournement, de l'Etat le meilleur, sinon le seul garant de l'indépendance de l'art »¹⁵⁶ Pour prévenir des risques évidents d'appauvrissement ou d'uniformisation, l'Etat intervient donc comme régulateur et protecteur et privilégie l'offre française, « dans une approche que l'on pourrait presque qualifier de discrimination positive »¹⁵⁷ en utilisant des mécanismes de taxation qui permettent d'assurer une redistribution en faveur de la création ou encore d'autres mécanismes que nous avons analysé précédemment.

En conclusion, la diplomatie cinématographique est parvenue à relativement bien contrôler l'action des acteurs tels que les associations ou les industries culturelles et à « capter au profit de son influence quelques effets positifs bénéfiques de l'extension des flux culturels très largement constitués en dehors de lui » Autrement dit, réadaptant ses principes d'action et dépassant définitivement le monopole strict de l'action cinématographique, l'Etat français entretient des rapports très étroits avec chacun de ces nouveaux acteurs comme les industries culturelles et les collectivités territoriales. Les actions cinématographiques émanant de France ou intégrant des acteurs d'origine française coexistent donc dans un ensemble que l'on pourrait qualifier, à la suite de James Rosenau, comme mixte, sachant que pour lui, le terme

¹⁵⁶ E. WALLON, *L'ARTISTE ET LE PRINCE*, PRESSES UNIVERSITAIRES DE GRENOBLE, 1991.

¹⁵⁷ M. DE SAINT – PULGENT, *LE GOUVERNEMENT DE LA CULTURE...*, *op.cit.*

renvoie à l'idée qu'aux cotés du monde interétatique, coexisterait alors un monde multicentré caractérisé par les interactions entre les acteurs non – étatiques. Même si ces deux mondes semblent s'opposer, James Rosenau semble considérer qu'il existe une interpénétration et une interdépendance réciproque entre les logiques interétatiques et les logiques transnationales¹⁵⁸.

Néanmoins, contrairement à ces acteurs qui se trouvent relativement en une interdépendance durable avec l'Etat français, il semble que l'on puisse considérer que de structures d'origine interétatique qui déterminent l'action et les prises de décision étatiques. Plus spécifiquement, l'Union européenne contrôle largement les actions de la diplomatie cinématographique et exerce une contrainte plus directe sur la politique française et au fond, aspire plutôt à se substituer à l'Etat français. Exprimé autrement, on assiste à l'émergence progressive d'un faisceau de normes d'action communes et de formes d'action publique dont la production échappe aux acteurs nationaux. C'est pourquoi nous analyserons la politique cinématographique de l'Union européenne et les relations entre la diplomatie cinématographique française et l'Union européenne dans une partie distincte.

¹⁵⁸ M.GIRARD, *TURBULENCE DANS LA THEORIE POLITIQUE INTERNATIONALE OU JAMES ROSENAU INVENTEUR*, REVUE FRANÇAISE DE SCIENCES POLITIQUES, p. 636-646.

II. L'UNION EUROPEENNE ET LA DIPLOMATIE CINEMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE

Les régions et les intégrations régionales, notamment depuis 1945, constituent un aspect significatif des réalités internationales. Partout des Etats s'associent des accords d'intégration plus ou moins formalisés voient le jour qui lorsqu'ils sont suivis d'effets, influencent les relations qui se nouent entre de nombreux acteurs publics et privés. Du continent américain à l'Afrique ou à l'Asie, la régionalisation semble être devenue depuis le début des années 1990, la solution politique pour des acteurs en quête d'une échelle d'action efficace.

Dans une perspective institutionnelle, l'intégration désigne pour Bertrand Badie et Marie Claude Smouts, la fusion de deux ou plusieurs entités politiques en une nouvelle entité plus large par des mécanismes d'association.¹⁵⁹ Toutefois, la nature même des intégrations régionales, leurs objectifs, les méthodes utilisées pour les mettre en place et leurs résultats font l'objet de désaccords. « Même pour l'Europe, région privilégiée et parfois érigée, consciemment ou non, en modèle théorique et pratique des intégrations régionales, les conflits d'interprétation demeurent nombreux »¹⁶⁰.

L'Union européenne est un système politique qui ne rassemble à aucun autre, « un objet politique non identifié » disait Jacques Delors. Elle brouille les catégories constitutionnelles et les repères de la légitimité politique auxquels sont habitués les démocraties occidentales. « L'Union européenne n'est pas une confédération mais ce n'est pas une fédération. Elle est beaucoup plus qu'un accord de libre - échange, mais elle n'est pas entièrement supranationale. C'est une méthode, un processus, mis en mouvement par les Etats membres mais pas entièrement contrôlé par eux »¹⁶¹.

Alors que dans les cas de l'intrusion d'acteurs, comme les industries culturelles ou les associations, dans la diplomatie cinématographique, l'Etat reste une entité relativement principale réadaptant ses orientations et réintégrant sa politique au nouveau contexte, dans le cas de l'Union européenne, il est probable que l'intégration s'accompagne d'une substitution de l'Etat français ; la substitution engendre un

¹⁵⁹ B.BADIE, M.C.SMOUTS, *LE RETOURNEMENT DU MONDE...op.cit.*

¹⁶⁰ M.C. SMOUTS, D.BATTISTELLA, P.VENNESSON, *DICTIONNAIRE DES RELATIONS INTERNATIONALES*, DALLOZ, 2003, p. 275.

¹⁶¹ M.C. SMOUTS, D.BATTISTELLA, P.VENNESSON, *DICTIONNAIRE DES RELATIONS INTERNATIONALES*, DALLOZ, 2003, p. 489.

dessainissement de l'Etat au profit d'un nouvel acteur et peut être plus ou moins totale selon l'importance et le nombre des compétences transférées.

Néanmoins, plus spécifiquement, dans le cadre européen, l'intégration ne signifie pas exclusivement une substitution de l'Etat. Autrement dit, l'intégration européenne est considérée comme « un processus de renforcement qui offre à la fois, dans certains secteurs, des politiques d'harmonisation des législations nationales et dans d'autres, de véritables politiques européennes communes se substituant finalement à ces législations nationales »¹⁶².

Après avoir analysé les structures étatiques de la diplomatie cinématographique française, ses orientations fondamentales et les réadaptations de son modèle étatique aux nouvelles exigences du secteur privé et du marché dans les années 1980 et 1990, nous nous focaliserons sur la question des pratiques cinématographiques en Europe et sur la nature des relations et des interactions entre l'Union européenne et la diplomatie cinématographique française. Notre objectif est tout d'abord une approche globale des politiques cinématographiques européennes et notamment l'analyse de l'espace cinématographique européen. Nous nous demanderons ensuite si de nos jours, on peut parler d'une harmonisation ou encore d'une substitution des politiques nationales cinématographiques. Dans les débats actuels sur les transformations des politiques cinématographiques au sein des pays de l'Union européenne, la question des politiques cinématographiques européennes est devenue cruciale car les politiques cinématographiques de l'Union européenne sont au cœur des défis auxquels doit répondre le cinéma européen et la question plus générale de l'émergence d'un espace culturel européen. Au fond, développer l'Europe du cinéma serait la chose la plus positive pour la culture européenne et par conséquent pour la construction de l'Europe en général.

Plus concrètement, nous tenterons d'approfondir deux questions/problématiques :

1)Voit-on s'esquisser un espace cinématographique européen homogène et cohérent à savoir est-ce qu'on peut parler d'une régionalisation cinématographique

¹⁶² P.LE MIRE, *DROIT DE L'UNION EUROPEENNE ET POLITIQUES COMMUNES*, PARIS, DALLOZ, MEMENTOS, 1998, p.141. L'auteur précise néanmoins que parallèlement à ces deux logiques de substitution et d'harmonisation, on peut également isoler deux autres types de relation : la coordination (les droits nationaux demeurent mais le droit communautaire joue au niveau de leurs effets pour réduire leurs différences) et la coexistence (droit national et droit communautaire interviennent dans le même domaine mais chacun remplit une fonction différente).

européenne ? Peut – on parler d’une substitution ou d’une harmonisation relative des politiques cinématographiques nationales ? Quel est le moteur fondamental de la création et du renforcement des politiques cinématographiques européennes ? Les intérêts des gouvernements ou des acteurs privés incitent – ils le renforcement des pratiques cinématographiques de l’Union européenne ? Par ailleurs, cette émergence des politiques cinématographiques européennes parvient-elle à répondre aux défis et aux besoins profonds du cinéma européen ?

2) Nous analyserons la question de « la diversité culturelle », les conditions de sa construction, son émergence et son importance dans les évolutions de l’harmonisation des pratiques cinématographiques de l’Europe. De surcroît, nous étudierons comment les pouvoirs publics français affrontent la question de la perspective d’un espace cinématographique européen et quelle est l’influence des pratiques cinématographiques européennes sur la diplomatie cinématographique.

Afin d’aborder ces questions/problématiques, nous nous focaliserons tout d’abord sur les théories des Relations internationales et des politiques publiques qui tentent d’expliquer et de comprendre le pourquoi et le comment de l’intégration européenne. Ensuite, nous analyserons le contenu, les objectifs et les problèmes/enjeux des politiques cinématographiques de l’Union européenne. En outre, nous focaliserons sur les politiques cinématographiques nationales et notamment nous analyserons les politiques étatiques en matière cinématographique en Grande Bretagne, en Allemagne et en Italie qui constituent (avec la France) les pays les plus principaux par rapport à la production, à la distribution et à l’exportation cinématographique. Ensuite, nous étudierons la position de la France et de la diplomatie cinématographique envers la question de l’Union européenne et la problématique de « la diversité culturelle » une idée qui domine la politique cinématographique française et qui dicte largement l’action et les orientations de la diplomatie cinématographique. Enfin nous tenterons de comprendre et expliquer les problématiques/enjeux qui dominent le cinéma européen à travers les théories de l’intégration européenne et notamment l’approche de l’intergouvernementalisme libéral.

A. L'UNION EUROPEENNE A TRAVERS LES THEORIES

Concernant l'étude de l'intégration européenne, on trouve deux matrices théoriques opposées : les théories des Relations Internationales et les théories des Politiques publiques. D'une part, les théories des Relations Internationales focalisent notamment sur l'action des Etats et des acteurs privés nationaux et elles visent au fond à expliquer le pourquoi de l'intégration européenne et à trouver le moteur fondamental qui conduit le processus de la construction européenne. D'autre part, les théories des Politiques publiques mettent l'accent sur l'émergence d'un espace européen d'action politique dont les composantes sont autant les Etats et les acteurs privés nationaux que les groupes transnationaux et les institutions communautaires. A l'opposition des Relations Internationales, les théories des Politiques publiques n'acceptent pas l'existence d'un moteur unique du processus de l'intégration européenne, mais une diversité d'acteurs qui façonne l'espace public européen. Elles analysent notamment la prise de décision au sein des divers secteurs de l'Union européenne.

1. LES THEORIES DES RELATIONS INTERNATIONALES

Les approches des Relations internationales qui ont cherché à théoriser le processus d'intégration européenne sont l'œuvre pour l'essentiel de politistes américains. Elles s'articulent autour d'un débat entre le courant néofonctionnaliste incarné par Ernst Haas et le courant néoréaliste dont Stanley Hoffmann a été le principal instigateur. Bien que, comme l'affirment Christian Lequence et Andy Smith « l'heure n'est plus à une opposition entre une école intergouvernementaliste et une école neo-fonctionnaliste, nous devons présenter ces deux approches génériques car elles continuent de dominer l'étude de l'intégration européenne. »¹⁶³ Enfin, nous analyserons les axes théoriques de l'intergouvernementalisme libéral de A.Moravcsik qui a développé au fond une synthèse entre l'approche intergouvernementale et la vision néo – fonctionnaliste.

¹⁶³ C.LEQUENCE, A.SMITH, *UNION EUROPEENNE ET SCIENCE POLITIQUE : OU EN EST LE DEBAT THEORIQUE ?*, CULTURES ET CONFLITS, n 28 Hiver 1997, p.8.

a. La vision néo - fonctionnaliste

Les néo - fonctionnalistes ont abordé l'étude des Communautés européennes à partir de la notion d'engrenage (*spill over*). Comme leur nom l'indique, les neo-fonctionnalistes renvoient aux fonctionnalistes et plus exactement, à l'approche fonctionnaliste des organisations internationales associée à D.Mitrany.¹⁶⁴ E.Haas, le théoricien le plus important des néofonctionnalistes définit l'intégration comme un processus par lequel des acteurs politiques de nationalité différente sont amenés à transférer leurs allégeances, attentes et activités politiques vers un centre nouveau dont les institutions ont ou cherchent à obtenir des compétences sur les Etats nationaux préexistants. D'après E.Haas, c'est cet effet d'engrenage – *spill over*- défini par Leon Lindberg comme « une situation dans laquelle une action donnée, en rapport avec un but spécifique, crée une situation dans laquelle le but initial ne peut être atteint que par de nouvelles actions, qui à leur tour créent les conditions et les besoins d'autres actions encore etc. »¹⁶⁵ qui est à l'origine de la dynamique ascendante de l'intégration économique vers l'unification politique finale. Avec le transfert de plus en plus de loyautés sociétales vers les nouvelles autorités supranationales, les acteurs politiques de toutes sortes sont incités à intensifier leurs interventions sur le nouveau centre de décision supranationale et celui ci récupère de plus en plus de fonctions traditionnellement exercées par les Etats. L'intégration arrive ainsi à son terme, parce l'évolution de l'intégration économique crée les conditions d'émergence d' « une communauté politique nouvelle réunissant les nations pré - existantes qui se sont rejointes sur la base d'une nouvelle conscience nationale »¹⁶⁶.

Pour résumer, les idées clefs de l'approche néo - fonctionnaliste sont d'une part le *spill over* comme le facteur indispensable de l'intégration européenne et d'autre part, les acteurs sociétaux et les élites nationales comme entités principales qui produisent cette intégration.

¹⁶⁴ L'ouvrage le plus important de D. MITRANY est *WORKING PEACE SYSTEM*, un ouvrage qui constitue le fondement théorique du fonctionnalisme et du neo - fonctionnalisme.

¹⁶⁵ L. LINDBERG, *THE POLITICAL DYNAMICS OF EUROPEAN ECONOMIC INTEGRATION*, STANFORD UNIVERSITY PRESS, 1963, p. 10.

¹⁶⁶ E.HAAS, *THE UNITING OF EUROPE*, STANFORD UNIVERSITY PRESS, 2e EDITION, 1968, p.14.

b. L'approche intergouvernementaliste

Néanmoins, l'approche intergouvernementaliste, par la voix de son principal représentant, Stanley Hoffmann reproche tout d'abord aux néofonctionnalistes de surestimer le poids de l'action revendicative des groupes d'intérêts sociétaux au niveau supranational. En outre, elle aborde l'intégration européenne à partir de la traditionnelle distinction entre *high politics* et *low politics*. D'un côté, S.Hoffmann souligne que ce sont toujours les Etats ou plus exactement les autorités étatiques qui restent maîtres de processus d'intégration qui n'a donc rien d'automatique, ni ne dépend de la seule convergence d'élites technocratiques. De l'autre côté, il affirme que l'effet d'engrenage favorisé par les institutions centrales européennes et les acteurs sociétaux ne peut se produire contre la volonté des gouvernements. Stanley Hoffman et Robert Keohane soulignent en 1990 que « l'expansion de l'agenda « politique européenne » a lieu plus facilement dans certains domaines (comme l'économie ou le *welfare*) que dans d'autres (comme la politique étrangère ou la défense) où les gouvernements préfèrent la sécurité de leur indépendance à l'incertitude d'une coopération qu'ils ne seraient par certains de contrôler »¹⁶⁷.

c. L'intergouvernementalisme libéral

Une approche exhaustive qui découle des postulats de l'intergouvernementalisme est l'approche de A.Moravcsik. En accordant aux intergouvernementalistes que « la source la plus importante d'intégration repose dans l'analyse des intérêts des Etats eux-mêmes et le pouvoir relatif que chacun emmène avec lui en allant à Bruxelles »¹⁶⁸, il estime que les intérêts nationaux que les gouvernements défendent auprès de la Commission trouvent eux-mêmes leur source dans les marchandages infragouvernementaux qui ont lieu entre les autorités étatiques et les acteurs sociétaux internes.

« Postulant la rationalité de l'acteur étatique, A.Moravcsik combine l'hypothèse intergouvernementaliste de l'exercice du pouvoir comme résultante d'un marchandage stratégique entre Etats et l'hypothèse libérale de la formation des

¹⁶⁷ C. LEQUENCE, *COMMENT PENSER L'UNION EUROPEENNE*, in M.C. SMOUTS (dir), *LES NOUVELLES RELATIONS INTERNATIONALES*, PRESSES DE SCIENCES PO, 1998, p.7.

¹⁶⁸ A. MORAVCSIK, *NEGOTIATING THE SINGLE EUROPEAN ACT. NATIONAL INTERESTS AND CONVENTIONAL STATECRAFT IN THE EUROPEAN COMMUNITY*, INTERNATIONAL ORGANIZATION, 45(1), HIVER 1991, p.19-56.

préférences nationales au niveau sociétal »¹⁶⁹. L'approche de l'intergouvernementalisme libéral (A.Moravscik) constitue une synthèse remarquable entre l'approche de E.Haas et l'approche de S.Hoffmann et R.Keohane. Donc, alors que Haas explique l'intégration par la convergence des élites économiques nationales et technocratiques supranationales, alors que selon S.Hoffmann elle est redevable seulement à la volonté des gouvernements nationaux, chez A.Moravscik, « elle est la résultante de l'interaction entre d'un côté, la pression exercée auprès de leurs gouvernements respectifs par les acteurs sociétaux dont l'intérêt est mieux satisfait au niveau européen et de l'autre l'intérêt qu'ont les gouvernements à favoriser la création de telles institutions centrales »¹⁷⁰.

2. LES THEORIES DES POLITIQUES PUBLIQUES

Depuis une vingtaine d'années, l'étude de l'Union européenne s'est enrichie de l'apport de nouvelles approches qui ont tenté de dépasser les limites théoriques et l'approche notamment stato – centrée des théories des Relations Internationales. Il s'agit des approches des spécialistes des politiques publiques qui focalisent d'une part sur le fonctionnement et l'autonomie des institutions communautaires et d'autre part sur la multiplication des acteurs au sein de l'Union européenne qui engendre le phénomène de gouvernance à niveaux multiples (*multi – level governance*)

Le renouveau de l'analyse du système européen est également venu des spécialistes des politiques publiques qui se sont intéressés à l'émergence de ce que Pierre Muller a appelé un « espace européen de politiques publiques »¹⁷¹. « S'appuyant sur des terrains des interactions entre la Commission, les gouvernements, les régions et les groupes d'intérêt, ces théoriciens ont le plus souvent opéré un retour à l'étude détaillée du *policy making* de l'Union européenne. Leur démarche focalise sur l'analyse de configuration d'acteurs participant à formulation ou de la mise en œuvre d'action publique sectorielle. Les études sur la gouvernance et

¹⁶⁹ D. BATTISTELLA, *THEORIES DES RELATIONS INTERNATIONALES*, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002, p. 358.

¹⁷⁰ D. BATTISTELLA, *THEORIES DES RELATIONS INTERNATIONALES*, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002, p. 358.

¹⁷¹ P. MULLER, *UN ESPACE EUROPEEN DES POLITIQUES PUBLIQUES*, DANS Y.MENY ET P.MULLER, J.L. QUERMONE, *POLITIQUES PUBLIQUES EN EUROPE*, PARIS, L'HARMATTAN, 1995.

les politiques publiques tout d'abord, s'interrogent sur l'émergence d'agenda politique européen. »¹⁷². C'est une approche vraiment explicative sur le phénomène de l'Union européenne qui focalise sur une analyse plus sectorielle.

Ainsi, le processus d'élaboration des politiques communautaires a donné lieu à une importante production d'études dans les différents secteurs de l'action communautaire comme les télécommunications, l'agriculture, la concurrence etc. Les études des politiques communautaires à travers le prisme des politiques publiques ont eu le mérite de mettre à jour la pluralité des acteurs qui entrent en jeu dans l'élaboration et la production de ces politiques.

En outre, l'étude de l'intégration européenne à travers les théories des politiques publiques permet d'aborder le problème de l'influence que l'Europe exerce sur les ordres politiques nationaux - appelé aussi problème de l'eupéanisation-, à savoir le degré de convergence des institutions, des débats et des politiques nationales sous l'effet de normes d'action collective qui sont décidées de plus en plus au niveau européen.

Ces analyses vont déboucher sur deux hypothèses principales : certaines études vont conclure à l'instrumentalisation des instances communautaires par les acteurs extérieurs tandis que d'autres, qualifiant la Commission « d'entrepreneur politique », focaliseront sur sa capacité à initier et à élaborer des politiques en s'appuyant sur des ressources propres, témoignant ainsi de son autonomie par rapport aux acteurs extérieurs.

Dans la première perspective, les instances européennes sont ainsi des instruments aux mains autant des Etats que de tous les autres groupes. Ainsi, les institutions communautaires sont appréhendées comme des instances neutres qui facilitent les accords et la recherche de compromis. Cette approche, qualifiée de *multi – level governance* tente de saisir une configuration en évolution au sein de laquelle les institutions de l'Union européenne consolident leurs pouvoirs, les Etats membres perdent les leurs et un troisième niveau – la région – émerge comme un acteur à part entière¹⁷³.

La deuxième approche, qui réaffirme le rôle politique des instances communautaires, s'inscrit dans une perspective néo – institutionnaliste développée

¹⁷² C. LEQUENCE, *COMMENT PENSER L'UNION EUROPEENNE*, in M.C. SMOUTS (dir), *LES NOUVELLES RELATIONS INTERNATIONALES*, PRESSES DE SCIENCES PO, 1998, p.7.

¹⁷³ C.LEQUENCE, A.SMITH , op.cit., p.27.

depuis le milieu des années quatre – vingt. Le néo – institutionnalisme s’est développé au sein de la science politique américaine autour de deux affirmations simples. La première est que « les institutions sont davantage que des reflets de forces sociales sous jacentes. La seconde est que les institutions font davantage que produire des arènes neutres pour l’interaction politique »¹⁷⁴. Au fond, le point de départ de ces affirmations est que une fois créées, les institutions empruntent un parcours déterminé par leur logique initiale et deviennent en quelque sorte des variables indépendantes. Catalogue d’hypothèses de recherche plutôt que modèle analytique, le neo – institutionnalisme a donné naissance à plusieurs variantes comme l’institutionnalisme historique, l’institutionnalisme sociologique et l’institutionnalisme des choix rationnels.¹⁷⁵ En s’efforçant de saisir « l’aptitude de la Commission à formuler des propositions d’action publique à une échelle européenne et à les faire passer au niveau du Conseil, elle estime que la Commission agit comme un entrepreneur politique autrement dit qu’elle se dégage une marge de manœuvre lui permettant d’initier et d’élaborer une politique communautaire¹⁷⁶. Les analyses neo – institutionnalistes cherchent à élucider le rôle joué par les institutions, formelles (comme le Conseil européen) ou informelles (comme les réseaux de politique publique), dans la détermination des résultats sociaux et politiques¹⁷⁷.

B. LES POLITIQUES CINEMATOGRAPHIQUES EN EUROPE

L’intervention des pouvoirs publics en faveur d’un secteur est indissociablement liée à la conception de l’Etat et de son rôle. Globalement, la puissance publique s’est assez peu attachée à la question cinématographique qui n’occupait qu’une place marginale dans la politique des Etats européens. Hors quelques pays (France, Italie,

¹⁷⁴ A.STONE, *LE NEO – INSTITUTIONNALISME. DEFIS CONCEPTUELS ET METHODOLOGIQUES*, POLITIX, 20, 1992.

¹⁷⁵ PETER HALL, ROSEMARY TAYLOR, *LA SCIENCE POLITIQUE ET LES TROIS NEO – INSTITUTIONNALISMES*, dans REVUE FRANÇAISE DE SCIENCE POLITIQUE, VOL. 47, n 3-4, juin – août 1997.

¹⁷⁶ A.SMITH., *L’INTEGRATION EUROPEENNE, UN PROCESSUS FONCIEREMENT POLITIQUE. L’EXEMPLE DE LA COMMISSION*, CONGRES DE L’ASSOCIATION FRANÇAISE DE SCIENCE POLITIQUE, RENNES, 28 septembre – 1 octobre 1999, et SMITH A., JOANA J., *LES COMMISSAIRES EUROPEENS, TECHNOCRATES, DIPLOMATES OU POLITIQUES ?*, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002.

¹⁷⁷ Pour une approche plus approfondie sur les théories de l’intégration européenne, voir B. ROSAMOND, *THEORIES OF EUROPEAN INTEGRATION*, NEW YORK, SAINT MARTIN’S, 2000 – C.LEQUENCE., A.SMITH., *UNION EUROPEENNE ET SCIENCE POLITIQUE : OU EN EST LE DEBAT THEORIQUE ?*, CULTURES ET CONFLITS, n 28 Hiver 1997, - C. LEQUENCE, *COMMENT PENSER L’UNION EUROPEENNE*, in M.C. SMOUTS (dir), *LES NOUVELLES RELATIONS INTERNATIONALES*, PRESSES DE SCIENCES PO, 1998 – D. BATTISTELLA, *THEORIES DES RELATIONS INTERNATIONALES*, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002, p. 335-367.

Royaume Uni) il aura fallu attendre la crise profonde du cinéma européen et la chute de sa fréquentation pour que les Etats s’y intéressent alors qu’au niveau régional européen, le premier plan d’aide cohérent ne verra le jour qu’en 1988.

1. LES PRATIQUES CINEMATOGRAPHIQUES DE L’UNION EUROPEENNE

La caractéristique la plus spécifique des cinémas européens est l’intervention des institutions que ce soit par l’intermédiaire de l’Etat, de l’Union européenne ou du Conseil de l’Europe. Face aux problèmes cruciaux qu’affrontent les cinématographies nationales, l’Union européenne et le Conseil de l’Europe n’ont cessé de renforcer leurs interventions pour sauvegarder l’industrie cinématographique européenne. Les programmes fondamentaux de l’Union européenne sur le soutien des cinématographies nationales sont « Media Plus », « Europa Cinémas » et « Télévision sans frontières ». Parallèlement à l’Union européenne, depuis 1988, le Conseil de l’Europe a développé le programme Eurimages qui favorise principalement la coproduction à l’échelle européenne.

a. Les premières actions à l’égard de la construction d’une politique cinématographique européenne.

L’idée d’intégration cinématographique européenne est antérieure à la signature du Traité de Rome puisque des initiatives apparaissent déjà au début des années 1950. A Paris, en mars 1953, le Congrès de l’*Union internationale de l’Exploitation cinématographique* sous l’impulsion de M.A.Trichet, émet des vœux en ce sens : « Que les gouvernements des pays représentés à Strasbourg au sein de l’Assemblée de la Communauté européenne prennent d’urgence en considération de créer un pool du cinéma qui, en consacrant l’abolition des entraves nationales, concourra puissamment à la propagande de l’idée européenne pour une meilleure compréhension des peuples entre eux »¹⁷⁸. En outre, à Nice, en 1953, les syndicats du spectacle d’une dizaine de pays européens désireux de promouvoir l’intégration européenne créent l’Union européenne des techniciens du film et de la télévision.

¹⁷⁸ LE FILM FRANÇAIS, No 1193 – 1194, SPECIAL CANNES 1967.

La signature du Traité de Rome le 25 mars 1957 conduit à renforcer l'importance de la problématique européenne dans le domaine cinématographique. En septembre 1958 est créé un Groupe Parlementaire pour la cinématographie à l'Assemblée parlementaire européenne. Ce groupe est chargé, entre autres tâches, de travailler en vue de l'élaboration d'un accord sur la coproduction cinématographique des six.

Dans les années 1960, la Communauté européenne a développé une réglementation dans le secteur audiovisuel. Elle a adopté plusieurs directives afin d'une part, de supprimer les entraves à la libre prestation des services en matière cinématographique,¹⁷⁹ et d'autre part, afin de réaliser la liberté d'établissement pour les activités non salariées de distribution et de production des films¹⁸⁰. Au fond, ces directives ne visent pas à soutenir le cinéma européen, mais à favoriser la libre circulation des films en Europe et à permettre aux professionnels du cinéma de travailler partout dans la Communauté.

Une lettre adressée le 5 décembre 1972 par le ministre des Affaires culturelles au secrétaire général du Comité interministériel pour les questions de coopération économique européenne permet de préciser la position du département des Affaires culturelles : elle souligne que « le développement et le renforcement des coproductions sont une impérieuse nécessité pour les cinématographies de tous les pays qui ont à faire face à la double crise du financement de la production et du rétrécissement des marchés »¹⁸¹.

Lors de la réunion internationale des 16 et 17 mars 1973 à Rome, les participants soulignent les résultats positifs qu'ont donnés, jusqu'à présent, les accords de coproduction bilatéraux en vigueur et réaffirment l'importance des aides nationales ainsi que leur volonté de développer les conditions de production de films d'audience internationale. Dans ce but, un accord de coproduction multilatéral est mis à l'étude. Il s'agirait d'un accord conclu, à titre expérimental, pour une durée limitée et qui ne concernerait qu'un nombre limité de films par an. Néanmoins, tandis que les Français et les Italiens sont prêts à aller de l'avant, leurs partenaires allemands ne les suivent pas. Le projet de coproduction multilatérale suscite l'opposition de la Fédération

¹⁷⁹ Directive du Conseil du 15/10/1963, JOCE N 159 du 2/11/1963, p. 2661-63.

Deuxième Directive du Conseil du 13/05/1965, JOCE N 085 du 19/05/1965, p. 1437-65.

¹⁸⁰ Directive du Conseil du 15/10/1968, JOCE No L 260, 22/10/1968, p.22.

¹⁸¹ ALIBERT FLORENCE, *LA POLITIQUE FRANÇAISE DE COOPERATION CINEMATOGRAPHIQUE INTERNATIONALE, UNE MISE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE, 1946 – 1995*, MEMOIRE, UNIVERSITÉ PARIS I, 1995, p. 4.

Allemande des Exploitants de Cinéma qui y voit « une machine à pomper l'aide allemande par les films français et italiens ».

Au fond, dans les années 1970-1980, un espace cinématographique européen va peu à peu émerger par la combinaison de trois facteurs : l'arrivée des nouveaux loisirs directement concurrents, la télévision principalement, la tendance à la déréglementation qui permet à certaines entreprises privées de formuler des projets à ambition européenne et la prépondérance de l'image américaine sur les écrans qui suscite des inquiétudes formulées en termes de protection des identités culturelles nationales. A ces trois facteurs s'ajoutera bientôt la volonté, exprimée par les institutions européennes et par diverses personnalités politiques, de faire de la constitution de l'espace cinématographique européen un instrument de l'intégration européenne¹⁸².

Une compétence spécifiquement culturelle de l'Union ne sera cependant reconnue officiellement qu'avec l'article 128 du traité de Maastricht. Celui-ci déclare que « l'Union contribue à l'épanouissement des cultures des Etats membres dans le respect de leurs diversités nationales et régionales, tout en mettant en évidence l'héritage commun ». En outre l'Union européenne « tient compte des aspects culturels dans son action au titre d'autres dispositions du présent traité ».

b. Vers une politique cinématographique européenne

Depuis la fin des années 1980, les institutions européennes se sont concentrées afin d'aménager un espace cinématographique commun. Un ensemble de projets et de règles s'est ainsi constitué au cours des ans, structurant la politique cinématographique européenne actuelle. Trois orientations ont récemment été retenues par l'Union européenne et le Conseil de l'Europe : le programme « MEDIA » (Mesures pour encourager le développement de l'industrie audiovisuelle)¹⁸³, « Europa Cinémas », « la Télévision sans Frontières » et le fonds « Eurimages ».

¹⁸² On peut trouver une analyse exhaustive sur les facteurs des premières actions sur la construction d'un espace audiovisuel (et cinématographique) européen dans SFEZ L. (dir), *DICIONNAIRE CRITIQUE DE LA COMMUNICATION*, PARIS, PUF, 1993 et J. F. POLO, *LA COMMISSION EUROPEENNE...op.cit.*

¹⁸³ Le plan MEDIA 1991-1995 est décidé par le Conseil des communautés européennes du 21 décembre 1990 et renouvelé en juin 1995 (MEDIA II dote de 310 millions d'euros pour la période 1996-2000). Lui a succédé un plan MEDIA PLUS de 2001 à 2005 doté d'un budget de 400 millions d'euros.

Le programme « Media »

Dés 1987 et dans la perspective de l'ouverture des frontières, la Commission des Communautés européennes met en place le programme « Media ». Destiné à répondre aux enjeux technologiques, de production et d'efficacité des programmes audiovisuels et cinématographiques européens face à la concurrence internationale, principalement américaine, il est le premier programme audiovisuel communautaire.

MEDIA a été mis en place afin de permettre aux créateurs et aux entreprises de s'adapter aux exigences d'une politique et d'un marché unique du cinéma, de mettre en place des réseaux transfrontaliers de coopération pour exploiter l'effet de dimension du nouvel espace économique et politique. L'objectif principal de MEDIA est de promouvoir et de renforcer l'industrie européenne de l'audiovisuel en améliorant sa capacité d'offre compétitive, en particulier au niveau de petites et moyennes entreprises et en tenant compte de la dimension culturelle.

Néanmoins il faut souligner que le programme MEDIA concerne en général le domaine de l'audiovisuel, c'est à dire qu'il considère l'audiovisuel dans sa globalité, dont le cinéma n'est qu'une partie. Le programme MEDIA focalise essentiellement sur les aspects économiques et commerciaux du domaine cinématographique.

Entre en vigueur en janvier 2001, le programme MEDIA PLUS (2001-2005) vise à renforcer la compétitivité de l'industrie audiovisuelle européenne¹⁸⁴ par une série d'actions : la formation des professionnels, le développement des projets de production, la distribution et la commercialisation des œuvres cinématographiques.

Le Programme MEDIA PLUS a pris la relève du Programme Media II qui s'est déroulé de 1996 à 2000. Le programme est doté de 400 millions d'euros, repartis entre cinq types d'actions :

Media Formation (50 millions d'euros) vise à encourager la mise en place de filières de formation continue pan - européennes permettant aux professionnels de l'industrie audiovisuelle d'accroître leur compétence sur le marché international. Elles reposent sur une coopération étroite et un échange de savoir-faire entre divers partenaires travaillant dans le domaine de la formation.

¹⁸⁴ Il faut souligner que le programme Media concerne aussi l'audiovisuel que le cinéma. Les programmes qui soutiennent exclusivement le cinéma sont Eurimages et Europa Cinemas.

Media Développement (70 millions d'euros) accorde des soutiens financiers aux sociétés de production indépendantes européennes pour le développement de nouveaux projets de production dans les genres suivants : fiction, documentaire de création, animation. Le développement comprend trois étapes : l'écriture du scénario, le montage financier du projet et la préparation du plan de promotion.

Media Distribution (201 millions d'euros) : Le soutien à la distribution est le volet le plus important du programme Media Plus. Les objectifs sont les suivants : soutien à la circulation transnationale des œuvres, renforcement de la compétitivité des sociétés, mise en réseau et stratégies communes, valorisation des catalogues, cofinancement des nouvelles œuvres et soutien à la diversité culturelle et linguistique.

Media Promotion (29,75 millions d'euros) : L'objectif du soutien financier est d'encourager toute action de promotion susceptible de faciliter l'accès et la participation des producteurs et distributeurs européens indépendants aux principales manifestations européennes et internationales

Media projets pilotes (17,5 millions d'euros) : Ce dernier volet du programme fonctionnera par des appels à proposition pour la mise en place d'action destinée à valoriser et à promouvoir les contenus européens. Pourront notamment être concernés les projets portant sur le patrimoine cinématographique, les archives cinématographiques etc.

« Europa Cinémas »

Depuis sa création en 1992, grâce au financement du Programme MEDIA de l'Union européenne et du CNC, l'Association Europa Cinémas a engagé une action dans le secteur de l'exploitation et ainsi crée le premier réseau de salles de cinéma à programmation majoritairement européenne

L'objectif d'Europa Cinémas est d'accroître la programmation en salles des films européens en favorisant la promotion et la circulation des productions nationales hors de leurs frontières et en développant un réseau destiné à renforcer le marché de ces films à l'exportation.

De nos jours, Europa cinémas aide 900 écrans, appartenant principalement à des salles art et essai. L'aide accordée par Europa Cinémas est une sorte de label pour les salles qui en bénéficient : elles deviennent un lieu d'exposition privilégié des films européens non nationaux, notamment parce qu'elles conservent ces films plus longtemps à l'affiche. L'octroi de l'aide est également un moyen de peser sur les choix de programmation des exploitants : si, à l'occasion d'un contrôle, on constate que la salle ne répond plus aux objectifs quantitatifs de programmation, l'aide lui sera retirée.

Télévisions sans frontières

Le Conseil des Communautés européennes a adopté, le 3 octobre 1989, la directive « Télévision sans frontières » (modifiée le 30 juin 1997) visant à coordonner la législation des pays membres en matière de radio et de télévision. Néanmoins, lors des négociations les désaccords stratégiques, culturels et économiques étaient vraiment très forts. Entre le libéralisme des Britanniques, des Allemands ou des Italiens, l'interventionnisme très prudent des Espagnols ou des Grecs et le volontarisme français, arc-bouté sur son expérience historique, les points de vue sont peu conciliables et les compromis trouvés toujours boiteux¹⁸⁵.

Pour promouvoir la production et la distribution d'œuvres européennes, les organismes de télévision doivent diffuser, « chaque fois que cela est réalisable », une proportion majoritaire du temps de diffusion aux œuvres européennes. Une œuvre cinématographique ne peut être télédiffusée avant un délai de deux ans après sa sortie en salles, sauf agrément des professionnels concernés. Ce principe, d'un quota de diffusion, a été inclus dans la directive sous la pression des autorités françaises qui au départ souhaitaient des dispositions imposant la diffusion d'un minimum de 60% d'œuvres communautaires. L'ensemble de ses dispositions constitue les contraintes minimales de discipline européenne visant à mettre en œuvre un début d'harmonisation.

Eurimages

Parallèlement à la Commission européenne, qui est à l'origine du programme MEDIA, le Conseil de l'Europe s'efforce de soutenir de façon concrète le cinéma européen. Eurimages a été créé le 26 octobre 1988 et a commencé à travailler en

¹⁸⁵ R.BONNEL, *LA VINGT – CINQUIÈME IMAGE, UNE ÉCONOMIE DE L'AUDIOVISUEL*, GALLIMARD, 1996.

1989. Eurimages a comme objectif fondamental l'aide à la coproduction, à la distribution et à l'exploitation d'œuvres cinématographiques européennes. Créé en 1989 sur la base d'un accord partiel, il réunit à l'heure actuelle 27 Etats membres et développe trois programmes d'aide :

Une aide à la coproduction : elle s'adresse aux longs métrages de fiction, d'animation et documentaires d'une durée minimum de 70 minutes. Les projets de films présentés doivent être coproduits par au moins deux coproducteurs ressortissants d'Etats membres différents du Fonds.

L'aide d'Eurimages est accordée dans le cadre de deux guichets. Le premier guichet octroie une aide essentiellement sur la base du potentiel de circulation des projets présentés. Le deuxième guichet octroie une aide surtout fondée sur la valeur artistique des projets.

Une aide à la distribution : ce programme concerne les Etats qui ne peuvent bénéficier de l'aide à la distribution accordée par le programme MEDIA (par exemple Turquie)

Une aide aux salles, qui s'applique également aux Etats membres qui ne bénéficient pas des aides aux salles du Programme MEDIA.

L'objectif d'Eurimages est double. Tout d'abord favoriser la coopération entre les producteurs et les artistes au niveau européen, c'est à dire les encourager à travailler ensemble. D'autre part, permettre une diffusion plus large des films grâce à la participation, dans leur intérêt, de plusieurs pays européens, à savoir avec l'espoir que chaque producteur européen poussera à une distribution en salle et sur télévisions au moins dans son propre territoire.

Les points du programme ont certainement atteint leur but. Si les coproductions existaient avant la création d'Eurimages, elles se limitaient souvent à des axes précis (par exemple les coproductions franco-italiennes dans les années soixante et soixante-dix) ou à de petits pays se tournant naturellement vers la coproduction avec des pays linguistiquement proches pour assurer un financement à leurs cinématographies (par exemple la Belgique ou la Suisse). Néanmoins sans Eurimages qui aurait pu alors imaginer par exemple des coproductions greco-turques ou encore un projet rassemblant tous les pays scandinaves?

En conclusion, Eurimages a contribué de manière significative au développement de la coproduction en Europe et a su s'ouvrir aux pays d'Europe centrale et orientale.

Pour résumer, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, l'Union européenne a mis en œuvre une pléthore de programmes afin d'aider les cinémas européens qui étaient en crise profonde. Incontestablement, le renforcement des politiques cinématographiques de l'Union européenne était spectaculaire. Le soutien communautaire aux cinématographies nationales est de plus en plus fort et important. Parallèlement aux pratiques cinématographiques communautaires, chaque Etat européen aborde les questions cinématographiques d'une manière particulière et par conséquent il adopte une politique cinématographique en fonction de ses principes et ses perceptions.

2. LES POLITIQUES CINEMATOGRAPHIQUES DANS LES PRINCIPAUX PAYS EUROPEENS

Au début du XXI^e siècle, l'Europe du cinéma produit entre 600 et 650 films par an, investit de l'ordre de 250 millions d'euros en production et accueille environ 800 millions de spectateurs devant 24000 écrans. L'Européen moyen va plus de deux fois par an au cinéma, plus souvent que dix ans plus tôt mais bien moins que l'Américain (de 5 à 6 visites par an).

Cependant cet ensemble est loin d'être homogène tant sont disparates les structures, importantes les barrières de la langue et des habitudes culturelles et différentes les politiques étatiques à l'égard du secteur. L'Europe des quinze s'est caractérisé par la diversité de ses politiques cinématographiques nationales. En général, on peut distinguer quatre types d'administration. Les Etats en type fédéral, comme l'Allemagne ou la Belgique, les Etats à structures décentralisées comme l'Espagne ou l'Italie, les Etats où les compétences cinématographiques sont largement déléguées à des conseils quasi autonomes comme le Royaume Uni, la Suède et les Etats centralisés comme le Portugal, la Grèce ou la France.¹⁸⁶

Il s'agit ici de résumer rapidement la situation dans les principaux pays de l'Europe, à savoir l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne et le Royaume Uni.

¹⁸⁶ J.-M. DJIAN, *LA POLITIQUE CULTURELLE*, LE MONDE, EDITIONS, 1996, p. 228.

a. Allemagne

La fréquentation et le chiffre d'affaires générés par l'industrie cinématographique allemande et française sont comparables. Néanmoins, si l'on rapporte cette similitude à la population des deux pays et à l'origine des films distribués, la différence de situation apparaît nettement : le taux de fréquentation est deux fois plus élevé en France qu'en Allemagne, la France distribue deux fois plus de films nationaux et possède tous cinémas confondus près de 20% de fauteuils de plus que l'Allemagne mais deux fois moins de multiplexes.

La production cinématographique allemande atteint 80 à 100 films par an. Le budget d'un film est de 1,5 millions d'euros, soit quatre fois moins qu'en France. Il s'agit, la plupart du temps, de films ayant une faible capacité d'exportation.

Le ministère fédéral de la culture tente depuis quelques années de donner une nouvelle impulsion au cinéma allemand, alors même que toute action lui est difficile puisque la culture relève constitutionnellement des compétences des *Länder*.

Au niveau fédéral, il existe ainsi la *Film Forderungsanstalt* (FFA). Créée il y a 35 ans, elle fonctionne sur le principe de la mutualisation : ce sont les cotisations de l'industrie cinématographique qui soutiennent l'industrie cinématographique. La loi fédérale sur les aides publiques au cinéma -FFG prévoit trois sortes d'aides : l'aide aux films de référence, l'aide longs métrages, l'aide aux courts métrages et l'aide à l'écriture de scénarios.

Cependant, la majeure partie des aides au cinéma est distribuée par les *Länder*, constitutionnellement responsables de la politique culturelle. Ces aides régionales sont toutes fondées sur des régimes et des critères différents, chaque *Land* privilégiant un aspect spécifique de la politique cinématographique. De plus, la subvention est souvent plafonnée en proportion du budget du film et soumise à des obligations d'investissement dans le *Land*. En effet, de façon générale, il s'agit plus de soutenir le développement de l'économie locale que la création cinématographique. L'émiettement des aides entre les *Länder* est regardé en Allemagne comme une réalité déplorable. Il existe un tourisme cinématographique des productions qui délocalisent telle ou telle activité pour obtenir une subvention supplémentaire.

Les aides des Lander peuvent être cumulées avec l'aide fédérale, mais au contraire de cette dernière, elles ne relèvent pas de la loi, mais de l'orientation politique de chaque Land. En fait, plusieurs Lander interviennent pour aider la totalité de la filière, mais la disparité due à l'organisation fédérale a conduit à des compétitions nuisibles à l'intérêt du cinéma.

b. Italie

L'Italie est un pays de grande tradition cinématographique. C'est en Italie qu'est créé le premier Festival de cinéma : la Mostra de Venise. C'est en Italie qu'est installée, dès 1925, une politique en faveur du cinéma. Tant du point de vue qualitatif que quantitatif, la production cinématographique italienne a occupé le devant de la scène européenne et mondiale durant plusieurs décennies. Les difficultés de son industrie cinématographique apparaîtront plus tardivement que dans d'autres pays européens. Dans les années 1960 et début des années 1970, le cinéma italien résiste bien aux menaces comme l'invasion américaine.

Néanmoins, à partir de 1975, la rapide déréglementation de l'audiovisuel au profit d'une prolifération des chaînes de télévision, notamment privées accélère la désertion des salles et engendre par conséquent la crise profonde de l'industrie cinématographique italienne.

Cependant, le cinéma italien profite aujourd'hui du climat de renaissance culturelle qui règne en Italie depuis quelques années. La sortie de la crise qui se traduit par une remontée des parts de marché du cinéma italien et du nombre des entrées, s'explique structurellement à la fois par la réapparition de films de bonne qualité et également par une meilleure promotion des films italiens.

L'aide publique à l'industrie cinématographique est principalement régie par la loi du 4 novembre 1965 sur la nouvelle organisation des aides cinématographiques, amendée et complétée par la loi du 1 mars 1994 sur les mesures d'urgence en faveur du cinéma. Elle est directement financée par l'Etat, qui lui affecte une partie (18%) du Fonds Unique pour les Spectacles (FUS), soumis à l'autorité du département des spectacles du Ministère de la culture.

Les principaux intervenants sont le DGS, qui octroie les subventions et aides directes de l'Etat. La *Sezione autonoma per il credito cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro* qui gère les crédits octroyés à la filière. *L'Ente Gestione*

Cinema, contrôlée et subventionnée par le ministère des Participations d'Etat, qui a pour mission de maintenir le niveau de la production nationale et agit en tant que holding de deux sociétés (*Cinecitta*, studio et laboratoire technique pour la production cinématographique et vidéo ; *Istituto Luce- L'Unione Cinematografica Educativa* – et *Italnoleggio cinematografica* qui s'occupent de la production et de la distribution de documentaires éducatifs et de films de qualité artistique). La promotion du cinéma italien a été confiée en 1998 à Italia Cinema, organisme chargé de soutenir l'exportation et la *Società Italiana Autori et Editori*, organisme statistique.

Cependant le système italien « n'a ni dans les sommes dégagées pour la cinéma, ni dans les mécanismes de sélection ou de redistribution, d'originalité particulière. Il est simplement d'une complexité structurelle qui n'a pas d'équivalent en Europe et surtout la plupart de ces entités n'ont pas de rôle précis. Leurs champs d'action se recoupent donc et ne répondent pas à des critères spécifiques »¹⁸⁷. Cette disparité des compétences entre de nombreuses associations et entités politiques constitue le problème fondamental des politiques cinématographiques italiennes.

c. Royaume – Uni

La situation des politiques cinématographiques au Royaume Uni est vraiment très différente de celle observée dans les autres pays européens. Il existe en pratique deux industries parallèles, une industrie de service aux studios américains qui viennent tourner et post-produire leurs films au Royaume Uni pour des raisons essentiellement financières et une industrie de production de films nationaux, qui n'est pas spécifiquement encouragée ou soutenue par les pouvoirs publics

Le problème fondamental du cinéma britannique réside dans la distribution des films anglais. En effet, sur les cent films produits, seuls soixante sont distribués en salle. En outre, le cinéma américain y est fortement dominant, avec une part de marché avoisinant les 80%. Quant au cinéma européen non britannique, il y occupe une place minime (entre 1 et 2%)

L'aide cinématographique est gérée par une organisme unique, le *Film Council* (Conseil Cinématographique) créé le 1^{er} avril 2000 et assurant désormais les responsabilités auparavant exercées par différents conseils et organisations. Le budget du *Film Council* s'élève à environ 90 millions d'euros en 2002. Il y a 4 sortes d'aides :

¹⁸⁷ P. VIVANCOS, *CINEMA ET EUROPE, REFLEXIONS SUR LES POLITIQUES EUROPEENNES DE SOUTIEN AU CINEMA*, L'HARMATTAN, 2000.

l'aide aux films « grand public », l'aide aux nouveaux talents et aux films d'innovation technologique, l'aide à l'écriture de scénarios et une aide semi-automatique.

Contrairement aux autres pays européens, les télévisions jouent un rôle peu important dans le financement du cinéma. Elles n'ont bien entendu aucune obligation en matière de production et seul un quota de diffusion de 25% de productions indépendantes est imposé depuis 1990, aux chaînes hertziennes.

Enfin un autre organisme, malgré son domaine restreint et sa force de frappe financière réduite, mérite qu'on s'y arrête : c'est le Fonds de coproduction européenne. Institution détenue à 100% par le British Council, créé en 1991, c'est un cas unique en Europe. Elle a pour seule attribution la coopération du cinéma national avec ceux des autres pays européens. « Son existence semble paradoxale, tant la Grande Bretagne garde ses distances par rapport aux mécanismes européens. »¹⁸⁸

De façon générale, on peut dire que la notion d'industrie culturelle, avec ses spécificités et son nécessaire accompagnement public n'existe pas au Royaume Uni. « Le cinéma est une industrie comme une autre qui peut être profitable si on lui donne les moyens d'attirer des investisseurs. Le seul modèle jugé valable en matière de cinéma est le modèle hollywoodien : donc ce n'est pas étonnant lorsque les spectateurs britanniques ne savent pas si le film qu'ils vont voir est anglais ou américain »¹⁸⁹.

d. Espagne

Le cinéma espagnol a une longue tradition protectionniste, issue de la période franquiste. Elle se manifestait notamment à travers le système du permis d'importation dont les distributeurs espagnols avaient besoin pour pouvoir exploiter les films sur leur marché. De nos jours, le régime d'aide automatique et sélective à l'industrie cinématographique est principalement géré par l'Institut pour le Cinéma et les Arts (ICAA) qui se trouve sous la tutelle du Ministère de la Culture. Le soutien provient pour l'essentiel de fonds publics et pour une part encore faible (6%) mais en augmentation des régions. La télévision n'intervient dans le financement du cinéma que sous forme de préachats ou de coproductions.

¹⁸⁸ M. ROGEMONT, *QUEL AVENIR POUR LE CINEMA EN France ET EN EUROPE*, ASSEMBLEE NATIONALE, 2002, p.55.

¹⁸⁹ M. ROGEMONT, *QUEL AVENIR POUR LE CINEMA EN France ET EN EUROPE*, ASSEMBLEE NATIONALE, 2002, p.57.

La distribution nationale est relativement faible, les principales sociétés de distribution sont américaines (UIP, Columbia, Tri Star) ou nationales mais réalisant l'essentiel de leur chiffre d'affaires avec des produits américains.

La nouvelle politique cinématographique du gouvernement espagnol, exposée durant l'été 1996, a pour objectif de réduire les aides attribuées à l'industrie cinématographique. L'argument défendu par le gouvernement d'Aznar était que le cinéma espagnol avait vécu, sous le gouvernement socialiste, les treize ans les pires de son existence. Dés lors, la clé de la reprise se trouve dans la libéralisation du secteur.

C. DE L'ABSCENCE D'UN ESPACE CINEMATOGRAPHIQUE EUROPEEN ?

Après avoir analysé les politiques cinématographiques autant au niveau communautaire qu'au niveau national, nous tenterons d'analyser les questions/problématiques fondamentales des cinémas européens. Nous essaierons également d'étudier les acteurs qui constituent les moteurs principaux de l'intégration cinématographique communautaire et d'expliquer les raisons pour les quelles l'émergence d'un espace cinématographique européen est vraiment lente et relativement tardive. L'étude de la question de l'espace public cinématographique nous permettra ensuite de comprendre les relations et l'interaction entre la diplomatie cinématographique et l'Union européenne. Afin d'aborder cette question, nous analyserons d'abord les problèmes/enjeux que le cinéma européen rencontre aux niveaux politique et économique. En outre, nous tenterons de mettre en lumière l'espace cinématographique européen à travers les théories de l'intégration européenne et notamment l'approche de l'intergouvernementalisme libéral de A.Moravscik.

1. LES PROBLEMATIQUES/ENJEUX DES CINEMAS EUROPEENS.

Afin de comprendre et expliquer la situation actuelle des politiques cinématographiques communautaires, nous développerons et analyserons deux problématiques/enjeux qui dominent les cinémas européens : la diversité marquante des politiques cinématographiques en Europe et l'hégémonie de l'image américaine.

a. La grande diversité des politiques cinématographiques publiques en Europe.

En premier lieu, l'approche du cinéma par chaque Etat est vraiment particulière. Comme on a vu dans l'analyse des cinq pays qui sont emblématiques de la situation dans les pays de l'Union européenne, les politiques cinématographiques de chaque Etat sont considérablement différentes. A partir du système français qui considère le cinéma comme élément inséparable de l'identité nationale et culturelle en passant par le système britannique qui se forme autour de l'idée du cinéma comme marchandise ou par les systèmes italien et allemand qui sont marqués par une fragmentation considérable et une complexité irraisonnable des compétences des acteurs cinématographiques, les différences sont extrêmement frappantes. Chaque système est fondé sur des valeurs et des normes absolument particulières qui sont liées à l'approche générale de chaque pays à l'égard du cinéma. Même si les cinématographies nationales affrontent les mêmes problématiques, à savoir la domination du cinéma américain et la menace de la télévision, la manière dont ils abordent les problèmes est différente. Le cinéma et notamment l'élaboration et la production de la politique cinématographique reposent sur les particularités de chaque pays européen et sur le point de vue dont chaque pays aborde la question de la culture et en particulier du cinéma. Pour tout dire, la production des politiques cinématographiques constitue encore une affaire nationale, un fait qui engendre des problèmes divers aux pratiques cinématographiques de l'UE.

Les intérêts de défense du cinéma de l'audiovisuel européen peuvent être très divergents et ils dépendent de la conception de chaque pays européen. Ainsi, en France et en Italie, l'industrie du film garde encore une certaine importance et l'aide étatique dans le secteur cinématographique est relativement indispensable et notamment souhaitable par l'imaginaire sociétale ; en Grande Bretagne¹⁹⁰, l'Etat aborde la question cinématographique d'une manière vraiment libérale et en conséquence l'intervention étatique dans le secteur cinématographique n'est guère acceptable ou encore d'autres pays européens n'ont plus (ou n'ont jamais eu) une

¹⁹⁰ Nous pouvons mentionner, par exemple, le refus de la Grande Bretagne de participer, dans un premier temps, à une aide sélective (avance sur recettes) destinée aux coproductions européennes. De cette fin de non-recevoir britannique, créera Eurimages au sein du Conseil de l'Europe et non plus de l'Union européenne (la différence étant que chaque pays du Conseil de l'Europe pouvait décider s'il voulait ou non participer au fonds Eurimages, tandis qu'une telle pratique était impensable au sein de la CEE où règne le principe de l'unanimité. Au contraire, les petites cinématographies comme Belgique, étaient très favorables au développement d'une politique audiovisuelle européenne, espérant sans doute trouver dans l'Europe une aide importante à la faiblesse economico-structurelle de leur cinéma.

véritable infrastructure industrielle dans le secteur et abordent la problématique du cinéma européen de manière purement pragmatique et désillusionnée.

Essentiellement, on se rend compte que le cinéma européen constitue la somme des 15 cinémas. « L'Europe est un espace de diversité qui constitue à la fois son principal atout et son principal désavantage »¹⁹¹.

En ce qui concerne les programmes cinématographiques de l'Union européenne et du Conseil de l'Europe, on peut dire que, notamment dans les années 90, le renforcement des programmes était significatif. En outre, il faut avouer que l'épanouissement des cinémas européens des dernières années est notamment dû aux aides de Media Plus et d'Eurimages. Néanmoins, les politiques européennes en matière cinématographique se trouvent encore au niveau élémentaire. En tant que pratiques élémentaires, elles semblent impuissantes face à la prédominance du cinéma américain. Comme nous l'avons analysé ci-dessus, le caractère des politiques cinématographiques de l'UE est plus économique. Cependant, c'est une aide économique qui respecte largement et inévitablement la diversité culturelle et cinématographique du continent européen. Or, les mécanismes de l'Union européenne semblent être constitués d'aides auxiliaires et complémentaires élaborées en fonction des politiques nationales. Au fond, l'objectif fondamental des politiques est le soutien économique aux cinématographies nationales, l'amélioration de la circulation des œuvres européennes et le renforcement des rapports entre les producteurs et les distributeurs de l'Europe.

En fait, la Communauté n'a vocation ni à se substituer aux Etats qui la composent ni à harmoniser les politiques nationales et l'espace cinématographique européen largement fragmenté mais se doit seulement de compléter et renforcer leurs interventions. Son action ne vise pas l'émergence d'une identité continentale, mais doit en revanche contribuer à mettre en valeur les caractéristiques communes de toutes les cultures, en respectant leurs diversités nationales et régionales et en incitant les opérateurs cinématographiques à coopérer entre eux. La politique européenne en matière cinématographique constitue essentiellement une aide complémentaire aux cinématographies nationales, une aide qui possède cependant un problème essentiel:

¹⁹¹ L.CRETON., *L'ARGENT ET LE CINEMA*, op.cit. p.122.

le manque de moyens économiques. En tenant compte du fait que « *pour produire un film de majors américains, il faut 70 millions dollars et pour le sortir aux Etats Unis, il faut encore 30 millions dollars, donc 100 millions dollars en moyen pour exploiter un film aux Etats - Unis* »¹⁹², nous nous rendons compte que le budget de 400 millions d'euros de Media Plus - qui est destiné à l'ensemble du secteur cinématographique (production, distribution, exploitation etc.) et à l'ensemble des pays de l'Union européenne – n'est pas capable de soutenir considérablement et de renforcer le domaine cinématographique de l'Union européenne.

Par ailleurs, le traité de Maastricht reflète l'attitude de l'Union européenne envers la question cinématographique. L'article 128 est considéré comme celui qui attribue officiellement une compétence culturelle à l'Union européenne puisque dorénavant celle - ci « contribue à l'épanouissement des cultures des Etats membres dans le respect de leur diversité nationale et régionale, tout en mettant en évidence l'héritage culturel commun ». Donc, ce qui apparaît dans cet article, c'est l'attribution de compétences culturelles à la Commission tout en respectant le principe de subsidiarité. Or, la subsidiarité est un principe selon lequel l'Union européenne agit seulement dans la mesure où les objectifs recherchés seraient mal réalisés au niveau des Etats membres. La compétence de droit commun appartient aux autorités nationales et relève de l'Union, seuls domaines où a été expressément prévue une intervention communautaire. Les limites de ce principe sont floues mais renvoient majoritairement la culture et en particulier le cinéma à la souveraineté nationale des Etats membres. En outre, la culture est prise dans une optique traditionnelle, elle est considérée comme liée à l'héritage culturel et au patrimoine. Ainsi le cinéma est bien pris en considération également dans sa dimension non commerciale. D'ailleurs, la Direction Générale de la Commission européenne qui est chargée de la gestion du programme Media Plus, est la Direction X de la communication, de l'information et de la culture. Cela signifie que l'Union européenne considère essentiellement le cinéma moins comme une industrie et une marchandise que comme un élément inséparable des cultures nationales et une partie intégrante de la future identité européenne.

¹⁹² Entretien avec PATRICK LAMASSOURE, Délégué général adjoint, Directeur du Service Etudes et Marchés, Unifrance, 30 avril 2004.

En dépit des intentions, tant sincères que bienveillantes de l'UE, les problèmes des cinémas européens persistent de plus en plus. Le problème fondamental des cinémas européens reste encore la distribution étant donné que le distributeur le plus présent en Europe est l'Hollywood. Malheureusement, les films nationaux produits par les pays de l'Union européenne sont incapables de se distribuer dans toute l'Europe. Pour l'instant, « le marché s'unifie davantage sous la férule américaine que sous l'impulsion des gouvernements qui n'ont pas une politique commune dans le domaine du cinéma »¹⁹³. Bien entendu, le programme Media Plus tente de renforcer de plus en plus la distribution cinématographique en Europe, cependant l'UE se heurte aux différences frappantes des habitudes cinématographiques nationales et à la fragmentation énorme des politiques nationales.

b. La domination du marché européen par les Etats Unis

Aucune étude sur le cinéma européen et les pratiques cinématographiques de l'Union européenne ne peut se dispenser de faire référence au cinéma américain. Le puissant empire qu'il a su établir dans le monde occidental ne laisse en effet qu'une place relativement modeste aux cinémas européens. Il contrôle aux trois – quarts le marché de l'Union européenne et poursuit sa conquête. Le modèle hollywoodien continue à exercer une grande influence. Son succès et sa position prédominante dans le monde en ont fait un objet référentiel. Lieu de pouvoir et de mythe, objet à la fois de désir irrésistible et de crainte totale, il suscite, tantôt la fascination, tantôt le rejet et souvent leur passionnelle combinaison. Les Etats – Unis disposent depuis longtemps de la première industrie mondiale de l'image qui façonne les rêves et les désirs de consommation. En matière de cinéma, comme de télévision, sa suprématie se renforce de plus en plus, dans une concentration qui semble au fond inexorable. Le cinéma américain est essentiellement parvenu à se placer comme seul capable de réaliser une stratégie de mondialisation. En d'autres termes, le cinéma américain n'est guère obligé de gommer les particularités nationales afin d'atteindre les marchés internationaux. Au contraire, le cinéma européen semble plus enfermé dans des spécificités nationales et régionales et ne parvient que marginalement à s'exporter.

¹⁹³L.CRETON, *ECONOMIE DU CINEMA, PERSPECTIVES STRATEGIQUES*, NATHAN CINEMA, p. 128.

De la construction des multiplexes à la diffusion numérique satellitaire, des films formatés pour la pure distraction à l’envahissement des écrans nationaux, la « guerre » culturelle et commerciale menée par le premier distributeur mondial de films mettrait les cultures nationales en danger, générant un anti-américanisme cinématographique qui resurgit régulièrement dans quelques pays européens et plus particulièrement en France. Le cinéma américain a su déployer avec succès une stratégie de mondialisation. Charles Albert Michalet a bien mis en évidence les caractéristiques de la stratégie de « cinéma – monde »¹⁹⁴ développée par l’industrie cinématographique américaine. Le modèle est fondé sur le film – monde, film évènement universel destiné à tous les publics dans tous les pays, dans une approche mondialisée des marchés, et produit par des groupes conglomeraux aptes à le rentabiliser sur de multiples supports (salle, télévision, vidéo, jeu, édition)

L’échange très inégal entre l’Union européenne et les Etats - Unis en matière cinématographique peut se résumer en quelques chiffres. L’Europe achète aux Etats Unis des programmes cinématographiques pour un montant douze fois supérieur à ses ventes. 70% des programmes cinématographiques et audiovisuels diffusés en Europe sont américains. La réciproque est inférieure à 1%. Enfin, en Europe, 80% des recettes de productions cinématographiques et audiovisuelles sont réalisées par des compagnies américaines.¹⁹⁵ Donc, un seul « cinéma – monde » propre à séduire les Européens et les Occidentaux domine aujourd’hui largement l’imaginaire et les écrans européens, la France et l’Italie étant jusqu’ à présent les seules nations européennes à ne pas accorder plus de 60% de leur marché en salles aux films américains.

Dans tous les pays européens, l’offre cinématographique d’origine américaine n’a accru son attractivité et son attractivité relative qu’en raison d’une chute de la demande du public pour les offres nationales. Durant les années 1980 et 1990, la fréquentation des films américains est devenue majoritaire dans tous les pays européens (55% à 90% de la part du marché).

Néanmoins cette prédominance du cinéma américain s’appuie plus sur un ensemble de faiblesses de toute la filière cinématographique des pays européens et de l’Union européenne que sur des atouts que l’industrie hollywoodienne aurait su

¹⁹⁴C.-A. MICHALET, *LE DROLE DU CINEMA MONDIAL*, PARIS, Editions La Découverte, 1987.

¹⁹⁵L.CRETON, *ECONOMIE DU CINEMA, PERSPECTIVES STRATEGIQUES*, NATHAN CINEMA, p.103.

consolider au fil des décennies. Donc, une raison fondamentale de l'hégémonie de l'image hollywoodienne en Europe est liée aux problèmes cruciaux qui dominent les cinémas européens notamment dans les domaines de la distribution et de l'exploitation.

Dans le domaine de la distribution, devant l'absence de distributeurs européens, depuis les années soixante – dix, les Majors américaines se sont d'abord regroupées au sein de structures communes pour exporter leurs films. Ainsi, UIP (United International Pictures) regroupe certaines d'entre elles (Paramount, Universal, MGM/UA), tandis que Warner et Columbia distribuent leurs propres films (séparément ou conjointement dans certains pays). L'autre moyen de pénétrer le marché consiste à s'allier avec un distributeur local, comme Buena Vista avec Gaumont et Fox avec l'UGC en France, Warner avec Impala en Espagne, etc. Dans le domaine d'exploitation, devant la même absence des entreprises européennes, la logique de l'intégration verticale a poussé quelques Majors américaines à investir massivement en Europe ces dernières années, souvent comme unique actionnaire, quelquefois en s'alliant avec un grand exploitant national¹⁹⁶.

2. L'INTEGRATION CINEMATOGRAPHIQUE EUROPEENNE A TRAVERS L'INTERGOUVERNEMENTALISME LIBERAL.

Les théories de l'intégration européenne seraient vraiment très utiles afin d'expliquer les problèmes/enjeux qui dominent les cinémas européens. Comme nous l'avons analysé dans la première partie, les théories de l'intégration européenne abordent la question de l'intégration d'un point de vue particulier et différent. Plus spécifiquement, les théories des Relations Internationales pourraient potentiellement approfondir les questions des cinémas européens et expliquer pourquoi l'intégration cinématographique à l'échelle européenne est encore majoritairement faible et pourquoi l'espace cinématographique y est encore fragmenté. Nous choisissons les théories des Relations Internationales car elles sont plus compétentes pour analyser et expliquer les raisons les plus profondes de l'émergence lente et tardive d'un espace cinématographique européen.

¹⁹⁶ C. FOREST, *ECONOMIES CONTEMPORAINES DU CINEMA EN EUROPE, L'IMPROBABLE INDUSTRIE*, EDITIONS CNRS, 2002.

Les théories des politiques publiques peuvent analyser largement et exhaustivement le processus de prises de décision concernant le secteur cinématographique au sein de l'Union européenne et les enjeux essentiels des cinémas européens. Néanmoins, l'absence relativement complète des sociétés cinématographiques européennes, la diversité marquante des politiques cinématographiques nationales et la politique communautaire piégée et restreinte par rapport à la question cinématographique témoignent du fait que l'espace cinématographique européen reste encore relativement stato – centrée. Notre approche que nous développerons en détail, suppose que le trait caractéristique de l'espace cinématographique européen est l'existence d'un stato – centrisme libéral qui explique essentiellement sa situation et sa forme actuelles.

Tout d'abord, la tentative de construction d'un véritable espace cinématographique européen constitue un exemple marquant de l'insuffisance de la théorie du *spill-over* de E.Haas. De nos jours, le renforcement de l'UE notamment dans les domaines de l'économie, des finances, de l'agriculture, de l'industrie ou de la concurrence est incontestablement spectaculaire. Sans doute, depuis le début des années 1990, avons nous constaté l'émergence d'un véritable espace européen cohérent dans ces domaines.

Cependant, cette régionalisation des politiques nationales reste en vase clos singulièrement dans les secteurs économiques. Autrement dit, la substitution de la politique communautaire aux Etats nationaux ou l'harmonisation des politiques nationales constituent un phénomène qui domine notamment les secteurs de l'économie. Dans le secteur culturel et en particulier cinématographique, les politiques cinématographiques sont impuissantes envers la fragmentation profonde des pratiques nationales.

Il est certain que l'affermissement et le renforcement des politiques cinématographiques a eu lieu notamment pendant les années 1980 et 1990 grâce à la pression des acteurs privés - producteurs, distributeurs et exportateurs - menacés par la domination du cinéma hollywoodien, l'essor de la télévision et la crise profonde du cinéma européen. C'est pourquoi, le programme cinématographique emblématique de l'Union européenne, « Média » se forme à la fin des années 1980.

Donc, dans les années 1980 et au début des années 1990, l'effet de *spill-over* a parfaitement fonctionné, c'est à dire que l'intégration économique façonne les conditions d'émergence d'une intégration en matière cinématographique qui sont fondées sur les intérêts des acteurs privés cinématographiques. Dans ce cas - là, les théories de *spill over* et des acteurs qui sont les moteurs principaux de ce processus fonctionnent très bien.

Cependant, dans les années 1990, la tentative de l'UE de construire un espace cinématographique européen se heurte aux particularités culturelles nationales, à savoir à la grande diversité des politiques nationales sur le secteur cinématographique. Ce sont les gouvernements nationaux qui empêchent essentiellement le renforcement des politiques cinématographiques de l'UE.

Les négociations du GATT, la rebaptisation de l'exception culturelle et les enjeux à l'égard du budget de « Media Plus »¹⁹⁷ dévoilent la manière particulière dont les pays européens abordent le secteur cinématographique. Apparemment, l'approche neo - fonctionnaliste se heurte aux actions gouvernementales qui désirent protéger les identités nationales ou la particularité avec laquelle chaque pays européen aborde la question cinématographique. A priori, la vision de S.Hoffmann est plus pertinente pour éclaircir les enjeux qui dominent l'émergence d'un espace cinématographique européen. Ce sont les gouvernements nationaux et la volonté des Etats qui freinent le processus de consolidation et de renforcement des politiques cinématographiques de l'UE.

Or, même si dans les années 1980 et 1990, le renforcement des politiques communautaires notamment en matière économique était impressionnant, cette intégration économique ne crée pas les conditions de l'émergence d'une communauté cinématographique. Selon les postulats de S.Hoffmann, les intérêts des gouvernements empêchent le surgissement d'un espace cinématographique européen cohérent. Cependant, la réalité cinématographique est vraiment plus complexe que les approches des neo-fonctionnalistes ou des inter - gouvernementalistes.

Les visions de A.Moravscik sont largement plus pertinentes pour expliquer les enjeux européens en matière cinématographique actuelle. Les approches de E.Haas et

¹⁹⁷ Par rapport au budget de Media Plus, le Parlement européen a proposé une enveloppe financière portée à 550 millions d'euros, l'Allemagne à 350 millions d'euros et la Grande Bretagne, les Pays Bas et le Danemark à 300 millions d'euros et la Commission européenne à 400 millions.

de S.Hoffmann abordent la question de l'intégration européenne d'une manière unidimensionnelle. Exprimé autrement, ils focalisent, soit sur les intérêts des acteurs sociétaux, soit sur les intérêts des gouvernements, tout en négligeant le rôle des acteurs privés.

Afin d'analyser les enjeux cinématographiques européens à travers les théories de A.Moravcsik, il faut souligner que l'élément fondamental du cinéma, élément qui le distingue des autres domaines de la culture, est une dialectique particulière entre domaines public et privé. En outre, la situation contemporaine dans le secteur cinématographique illustre cette dialectique public/privé. L'élément fondamental du secteur cinématographique est ainsi la nature double et ambivalente du cinéma, à savoir à la fois une nature culturelle et une nature économique. Cette nature contradictoire engendre essentiellement la complexité des relations entre les Etats et les acteurs privés du domaine. Autrement dit, le caractère complémentaire et auxiliaire des pratiques cinématographiques de l'UE - qui ont comme objectif justement l'aide économique des cinémas européens respectant la diversité autant des cultures que des modèles politiques nationaux - s'explique par la double nature du cinéma.

Donc, si on adapte le modèle de A.Moravcsik au domaine cinématographique, on se rend compte que l'émergence des politiques cinématographiques de l'UE ne s'explique ni par la convergence des acteurs économiques cinématographiques nationaux ni par la volonté des gouvernements nationaux.

La politique cinématographique européenne est la résultante de l'interaction entre d'un côté, la pression exercée auprès de leurs gouvernements respectifs par les acteurs cinématographiques privés, comme les producteurs, les distributeurs ou les exportateurs dont l'intérêt est mieux satisfait au niveau européen ; et de l'autre, l'intérêt qu'ont les gouvernements, guidés eux aussi comme tous les acteurs politiques par leurs intérêts en tant que gouvernants de favoriser la création de telles institutions. Donc, la création du programme emblématique « Média » à la fin des années 1990 peut s'expliquer à travers l'interaction des acteurs cinématographiques privés et des Etats. A proprement parler, à cause des problèmes cruciaux des cinématographies nationales dans les années 1980, l'Union européenne a constitué une issue importante tant pour les intérêts des Etats que pour les intérêts des acteurs privés.

Néanmoins, le renforcement des politiques cinématographiques de l'Union européenne n'était pas tellement spectaculaire suite à l'action protectionniste des gouvernements envers le cinéma. Autrement dit, les programmes de l'Union européenne soutiennent économiquement les cinématographies nationales car ce soutien est favorisé à la fois par les Etats et par les producteurs, les distributeurs etc. Donc, les programmes cinématographiques communautaires soutiennent d'une part les cinémas nationaux et ils constituent un soutien relativement important autant pour les Etats que pour les acteurs privés et d'autre part ne menacent pas les particularités et les spécificités avec lesquelles les Etats européens abordent la question cinématographique.

Les ambitions de l'Union européenne se heurtent à la diversité culturelle et à la particularité nationale. Il faut souligner que l'aspect culturel concerne moins les intérêts des acteurs cinématographiques que les intérêts des gouvernements. D'un côté les intérêts des acteurs sont donc notamment satisfaits par les soutiens économiques de l'Union européenne et de l'autre côté, les acteurs privés n'ont pas d'intérêts directs à l'égard des questions de la diversité culturelle.

Le cinéma constitue une affaire à la fois de l'Etat et des producteurs, des distributeurs et des exportateurs. Dans la mesure où nous avons analysé la situation des principaux pays, la relation entre l'Etat (public) et les acteurs privés cinématographiques est très étroite. Le public et le privé constituent les éléments inséparables, ambivalents et parfois conflictuels du monde cinématographique. La théorie de A.Moravcsik de la dialectique entre les Etats et les acteurs privés, une dialectique qui constitue le moteur fondamental de l'intégration européenne se confirme par les politiques cinématographiques autant nationales qu'européennes.

D'un côté, au niveau national, les Etats déterminent les directions fondamentales et les orientations essentielles de la politique cinématographique (sauf le cas du programme « Télévision sans frontières » qui constitue une contrainte pour les pays européens) et ils maintiennent leurs particularités et la spécificité de leurs mécanismes étatiques cinématographiques. De l'autre côté, au niveau européen, les pratiques cinématographiques de l'Union européenne soutiennent les acteurs privés comme producteurs, distributeurs ou exportateurs et elles tentent de développer une communauté cinématographique privée unifiée et cohérente avec l'aide des programmes de coproductions qui ne menacent pas apparemment le caractère

particulier des politiques nationales. Bref, selon les postulats théoriques de A. Moravscik, l'intégration cinématographique européenne constitue une affaire d'intérêt à la fois des Etats et du secteur privé. Donc ce sont les intérêts étatiques et privés qui ont déterminé le caractère de l'espace cinématographique européen actuel. La lente émergence de l'espace cinématographique européen s'explique ainsi par le fait qu'il n'existe ni intérêt sociétal ni intérêt gouvernemental à le renforcer. L'espace cinématographique européen actuel constitue essentiellement la résultante des interactions des gouvernements entre eux et avec les sociétés civiles internes.

Plus précisément, selon les hypothèses de A. Moravscik, l'intégration communautaire constitue un jeu à deux niveaux¹⁹⁸. En effet, chaque gouvernement qui négocie sur la scène communautaire est doublement contraint dans sa marge de manœuvre car à la fois tiraillé entre la volonté de trouver une entente avec ses partenaires extérieurs et l'obligation de défendre les intérêts de groupes sociétaux intérieurs, et désireux de ne pas se soumettre aux exigences de ses partenaires extérieurs.

Ainsi, dans les années 1980 - à cause de la crise profonde des cinématographies européennes - les professionnels cinématographiques ont d'un côté exercé une pression plus forte et active auprès de leurs gouvernements dans la mesure où leur intérêt était mieux satisfait au niveau européen et chargent leurs gouvernements d'agir en leur nom en favorisant, par la création des institutions centrales, l'intégration cinématographique européenne. De l'autre côté, les gouvernements - en tant qu'acteurs rationnels selon le postulat cher à A. Moravscik - sont guidés eux aussi comme tous les acteurs politiques par leurs intérêts en tant que gouvernants et favorisent la création de telles institutions centrales vue la marge de manœuvre que celles-ci leur permettent de récupérer dans leurs rapports avec leurs propres acteurs du monde cinématographique et envers leurs pressions de plus en plus intenses. Par ailleurs, selon A. Moravscik, les institutions européennes augmentent la marge de manœuvre et la capacité d'influence des gouvernements nationaux en leur fournissant une légitimité pour, et un pouvoir de contrôle de l'agenda de, leurs initiatives intérieures.

¹⁹⁸ R. PUTNAM, *DIPLOMACY AND DOMESTIC POLICY. THE LOGIC OF TWO-LEVEL GAMES*, BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1993.

La création des programmes cinématographiques communautaires à la fin des années 1980 s'explique par deux raisons. D'une part par la pression exercée par les sociétés et les professionnels du cinéma (notamment les professionnels du cinéma français ou les associations européennes des producteurs et des distributeurs qui ont fortement pressé le gouvernement socialiste de F.Mitterrand de promouvoir l'idée de la création des institutions cinématographiques communautaires) qui étaient menacés par la crise profonde des cinémas européens et la prépondérance de l'image américaine. D'autre part par la volonté des gouvernants de trouver une marge de manœuvre moins limitée envers la pression intense de leurs propres groupes sociaux.

Néanmoins, dans les années 1990, d'un côté, la pression exercée par les groupes et les professionnels du monde cinématographique était faible -grâce notamment à l'épanouissement récent des cinématographies européennes- et les bénéfices des professionnels par une intégration cinématographique plus ambitieuse sont incertains. De l'autre côté, les gouvernements, dans la mesure où les préférences des groupes sociaux sont à la fois relativement satisfaites et par ailleurs qu'un fort renforcement des politiques cinématographiques résultera dans la soumission des intérêts particuliers d'un gouvernement aux exigences de l'autre (cas de la France et de la Grande Bretagne) n'ont pas un véritable intérêt à consolider et à affermir un espace cinématographique européen cohérent et unifié.

En outre, dans notre analyse, il y a un autre élément fondamental qui caractérise les cinémas européens et qui empêche particulièrement la dénationalisation des intérêts privés et sociaux. Cet élément est l'absence quasiment totale de sociétés privées transnationales au sein du secteur cinématographique européen. Les seules sociétés transnationales au sein de l'Union européenne sont les majors américains. Les sociétés privées surtout de distribution et d'exploitation ont encore des liens très étroits avec l'espace national. Au fond, la circulation facile des films nationaux constitue le secteur qui est la condition de la survie des cinémas européens et de l'émergence d'un espace cinématographique européen. Alors que les pays européens produisent bien et beaucoup plus que les Etats Unis, ces films ne peuvent pas être distribués au sein de l'Union européenne. Or, l'absence de sociétés transnationales constitue une entrave fondamentale pour la consolidation d'un espace

cinématographique européen et l'émergence d'une identité cinématographique européenne.¹⁹⁹

Essentiellement, les politiques de l'UE ne peuvent pas influencer la substance profonde des politiques nationales et harmoniser les mécanismes nationaux en matière cinématographique. La Commission européenne piégée autant par la nature ambivalente du secteur cinématographique que par la fragmentation forte de l'espace cinématographique européen, est obligée d'adopter la politique de compromis entre les principes divergents que défendent les pays européens et les intérêts du secteur privé. Par ailleurs, en tenant compte du budget négligeable du programme emblématique de la Commission européenne « Média Plus », on se rend compte que la Commission européenne n'a pas de grandes marges de manœuvre et de possibilités d'action et que le cinéma n'est pas la première priorité des pays européens et de l'Union européenne.

Pour résumer, les postulats de A.Moravcsik sont certainement les plus pertinents pour expliquer la situation contemporaine en matière cinématographique pour trois raisons 1) la nature ambivalente du cinéma à savoir la dialectique public/privé 2) la situation dans les principaux pays révèle de l'interaction particulière entre d'une part les Etats et d'autre part les producteurs, les distributeurs etc. 3) le caractère complémentaire et auxiliaire des politiques cinématographiques de l'UE. Des politiques qui d'un côté satisfont les intérêts économiques des acteurs privés et de l'autre côté ne menacent pas les particularités cinématographiques européennes.

Cette analyse explique largement pourquoi l'audiovisuel constitue le seul domaine de la culture que la Commission européenne soit parvenue à renforcer grâce à ses mécanismes. La dialectique entre les sphères publique et privée du secteur cinématographique et l'absence de l'intrusion du secteur privé aux autres domaines de

¹⁹⁹ Bien entendu, au sein de l'Union européenne, certaines associations ont des caractéristiques transnationales. Un exemple représentatif est l'association ARP qui regroupe Auteurs – Réalisateur - Producteurs. Sa vocation est de défendre leurs intérêts économiques et moraux. Son action se traduit par une présence au sein des différentes instances nationales et européennes et par l'organisation de manifestations culturelles en France et à l'étranger. Néanmoins, l'association exprime et défend souvent les principes des milieux professionnels et des gouvernements français. De surcroît, ces relations autant avec les professionnels français qu'avec les gouvernements français sont vraiment très étroites. Exprimé autrement, l'association constitue un soutien complémentaire des positions françaises au niveau européen et transnational. Selon une déclaration de Fernando Trueba au journal Le Monde « je crois nécessaire une politique culturelle et audiovisuelle européenne, et actuellement elle ne peut être articulée qu'autour du système français, le seul à avoir montré une certaine efficacité » Le Monde, 7 août 1996.

la culture expliquent largement d'un côté le renforcement des programmes cinématographiques communautaires au début des années 1990 et de l'autre côté la faiblesse de l'Union européenne dans la mise en œuvre de programmes emblématiques comme « Média » auprès des autres domaines de la culture.

Bien entendu, cette adaptation sectorielle des postulats théoriques de A.Moravcsick ne signifie guère que les autres théories de l'intégration européenne ne sont pas pertinentes pour expliquer les enjeux essentiels d'autres secteurs de l'Union européenne. Il y a des secteurs, comme la finance, la concurrence et l'agriculture au sein desquels les théories des Politiques publiques sont vraiment appropriées grâce notamment à la présence dynamique des groupes transnationaux et les possibilités larges d'action de la Commission européenne.

Pourtant, dans le domaine cinématographique, les postulats de A.Moravcsik sont capables d'expliquer effectivement les enjeux qui dominent les politiques cinématographiques autant européennes que nationales. Ce sont les postulats qui abordent tous les aspects et les points de vues de la question des politiques cinématographiques avec une manière globale. Bien entendu, cela ne signifie pas que les postulats théoriques de Moravcsik seront pertinents pour expliquer l'espace cinématographique européen dans l'avenir. En d'autres termes, lorsque grâce au soutien et au renforcement potentiel des programmes cinématographiques communautaires, les sociétés privées des filières cinématographiques développeront une action et une conscience transnationales et la Commission européenne trouve sa marge de manœuvre par rapport aux Etats nationaux, d'autres postulats théoriques qui abordent la question de l'intégration européenne de manière encore plus globale seront compétents pour approfondir les enjeux de l'espace cinématographique européen.

Cependant, les questions initiales semblent rester sans réponse. Peut-on parler d'une régionalisation cinématographique européenne ? Peut-on communautariser les politiques cinématographiques nationales ? Actuellement, la situation cinématographique dévoile l'émergence d'une régionalisation cinématographique notamment au niveau économique et privé. Bien entendu, le processus de cette régionalisation se trouve encore au niveau élémentaire, néanmoins il faut souligner

que grâce aux politiques cinématographiques européennes, singulièrement aux aides de distribution et de coproduction, une régionalisation économique et cinématographique surgissent graduellement.

Incontestablement, cette régionalisation émergente n'influence pas les habitudes et les valeurs nationales cinématographiques. Au fond, l'objectif de l'UE n'est pas la création d'un espace cinématographique homogène et complètement cohérent. En revanche, son objectif est à la fois le respect de la diversité et de la particularité cinématographique et la diffusion de cette diversité dans toute l'Europe. La diversité cinématographique constitue autant le handicap que l'atout des cinémas européens. Or, tant l'UE que les pays européens doivent renforcer la distribution des œuvres cinématographiques et les coproductions entre les pays européens. Une régionalisation culturelle serait certainement la fin et l'américanisation des cinémas européens. A contrario, la régionalisation économique qui respecte en même temps la diversité cinématographique nationale est inévitablement liée à l'avenir des cinématographies européennes.

Pour résumer, les hypothèses de A.Moravcsik sont pertinentes afin d'expliquer la forme actuelle de l'espace cinématographique européen. Notre approche nous permet de mettre en lumière les questions/problématiques fondamentales des cinémas européens et de comprendre mieux les relations entre l'Union européenne et la diplomatie cinématographique. Notre analyse sur l'interaction entre la politique étrangère cinématographique et la communauté européenne aura lieu à travers l'étude de la notion de diversité culturelle, notion dominante auprès de la diplomatie cinématographique française.

D. DIPLOMATIE CINEMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE ET UNION EUROPEENNE

La diversité culturelle constitue une question clé afin d'approfondir les enjeux essentiels des politiques cinématographiques autant nationales que communautaires. Construite par un groupe des professionnels, des agents administratifs et par des hommes politiques comme Jack Lang dans les années 1980, le référentiel de l'exception culturelle (renommée diversité culturelle à la fin des années 1990)

deviendra un cadre d'action tout d'abord pour les pouvoirs publics français et ensuite pour l'Union européenne et pour les autres pays européens.

1. Jack Lang et le référentiel de l'exception culturelle.

L'Europe communautaire et l'émergence d'une politique cinématographique européenne ont été pour Jack Lang des défis principaux. Au nom de l'impact de la culture sur l'économie, Jack Lang s'est lancé, dès sa prise de fonction, dans une politique réhabilitant les industries culturelles et justifiant qu'elles soient soutenues par l'Etat moyennant des systèmes d'aide. En outre, la prédominance des Etats Unis dans le marché cinématographique national le conduit à mobiliser une rhétorique sur l'impérialisme culturel qui reçoit l'assentiment des milieux professionnels. Dès lors, l'interventionnisme de l'Etat se justifie à la fois par la crise profonde de l'industrie cinématographique française et par la menace de l'hégémonie américaine. Parallèlement à la production du référentiel de l'économie, le Ministre de la Culture va promouvoir un nouveau référentiel, celui de l'exception culturelle²⁰⁰.

Dès 1980, il veut « alerter l'opinion publique sur les dangers qui menacent l'existence même des différents cinémas en Europe ». A la *Mostra* de Venise en septembre 1980, il dénonce les recommandations faites par la Commission européenne aux gouvernements européens d'abolir les mécanismes de protection nationale et d'aides au cinéma qui conduiraient, selon lui, à considérer le cinéma comme une industrie et non comme un élément indispensable du patrimoine culturel national.

Dans le quotidien *Le Monde*, il proclame que « sous couvert de construction européenne et de libre circulation, on risque de permettre aux multinationales de porter atteinte à nos activités artistiques nationales. Nous reprendrons notre travail à la Commission en indiquant notre position, qui est de participer à la construction de l'Europe culturelle mais de préserver dans chaque pays le droit à l'identité et à la création nationales »²⁰¹.

En ajoutant que « le cinéma n'est pas un produit comme les autres », il lance ce qui est désormais devenu un slogan fondamental de tous les acteurs favorables à un traitement particulier et exceptionnel du secteur cinématographique et forge un

²⁰⁰ J.F. POLO, *LA COMMISSION EUROPEENNE...*, *op.cit.*

²⁰¹ *LE MONDE*, 11 DECEMBRE 1981, p.28.

nouveau référentiel pour la culture. Autrement dit, Jack Lang tente à la fois de reconnaître les industries culturelles comme des acteurs fondamentaux de la politique cinématographique publique et de prendre en compte la spécificité de l'expression cinématographique.²⁰²

En effet, participant aux consciences individuelles et collectives, à l'image de soi, aux diverses identités locales, régionales, nationales, les industries cinématographiques ne peuvent être abandonnées aux seules règles du marché qui menaceraient les plus faibles et conduiraient vers une uniformisation des cinématographies nationales. Dorénavant, au nom de l'exception culturelle, il est légitime, pour Jack Lang, que les Etats mettent en place des dispositions réglementaires, promeuvent des mesures spécifiques, soutiennent les industries cinématographiques quand bien même ces mesures contreviennent aux règles du marché.

Ainsi, Jack Lang prend conscience que le sort de la politique cinématographique française dépend du renforcement des politiques communautaires en matière de cinéma. La politique cinématographique du ministre vise au respect de la pluralité et de la diversité des cultures : « Notre rôle (...) est de multiplier les chances de création au bénéfice de l'ensemble des créateurs connus ou inconnus. Notre souci est de mêler les uns et les autres, et d'aider à la découverte de nouveaux talents en France et dans d'autres pays »²⁰³.

Or, l'idée principale de la diplomatie cinématographique devient celle du respect, de l'aide, du renforcement et de l'encouragement de la diversité. Une diversité qui touche tous les domaines, le soutien aux cinématographies étrangères, l'exportation d'un nombre de films divers et variés etc. Au fond, construisant le référentiel de l'exception culturelle, Jack Lang peut exporter et relativement imposer le modèle politique cinématographique de la France plus facilement. Le discours de Jack Lang n'est guère nationaliste et défend l'exception culturelle de tous les pays. Cependant, pour encourager l'exception culturelle, l'Union européenne et les Etats européens doivent adopter des pratiques pour protéger les cinématographies nationales et la création cinématographique. Autrement dit, ils doivent imiter les mécanismes cinématographiques de la politique française.

²⁰² J.F. POLO, *LA COMMISSION EUROPEENNE...*, *op.cit.*

²⁰³ LE MONDE, 5 mai 1983.

Depuis longtemps, la France protégeait l'expression cinématographique et préservait la diversité de la création culturelle et cinématographique à l'intérieur de la France. Dans les années 1980, face à la crise profonde du cinéma, Jack Lang - pressé par les professionnels du cinéma français menacés par la crise profonde du cinéma - considère la perspective de l'émergence d'une politique cinématographique communautaire comme une occasion idéale et une opportunité essentielle pour redynamiser la cinématographie nationale. Ainsi, l'idée de l'exception culturelle constitue un moyen d'adoption des politiques cinématographiques françaises au niveau européen. En d'autres termes, considérant l'idée de l'exception culturelle comme cadre d'action au sein de l'Union européenne, la politique communautaire est obligée de protéger, soutenir et encourager la diversité cinématographique en Europe, et d'adopter un nombre important de pratiques cinématographiques du modèle français. Autrement dit, l'exception culturelle qui constituait une singularité française se transforme en un modèle européen grâce à la présence de Jack Lang²⁰⁴.

2. L'exception culturelle rebaptisée diversité culturelle.

Bien entendu, les premières actions de l'Union européenne sur les questions cinématographiques reflètent largement l'impact des idées de Jack Lang. Donc, au sein des négociations internationales du GATT, après des pressions autant du gouvernement français que des milieux professionnels notamment français, l'Union européenne défend le principe de l'exception culturelle et l'idée que les marchandises culturelles ne sont pas des marchandises comme les autres. Les négociations du GATT semblent être le triomphe des pouvoirs publics français étant donné qu'ils ont finalement convaincu les Etats européens d'encourager l'idée de l'exception culturelle et l'Union européenne de défendre ce principe auprès de négociations du GATT.

²⁰⁴ Néanmoins, comme dans le cas de la construction du référentiel de marché, Jack Lang n'est pas le seul qui détermine les positions de la France au sein de l'Union européenne. A part le rôle considérable des fonctionnaires dans la production d'un nouveau cadre d'action, il faut notamment mentionner l'impact de Jacques Delors pour la promotion du principe de l'exception culturelle auprès de l'Union européenne. Jacques Delors et son équipe ont réussi à préserver une dimension pluraliste de la culture au sein de la législation communautaire sur la réglementation du secteur audiovisuel, ainsi qu'à travers l'introduction d'incitations aux producteurs sous la forme du programme MEDIA adopté fin 1980. Pour la période 1989-1992, Jacques Delors était au cœur des processus par rapport au renforcement des politiques cinématographiques communautaires. Cela s'explique en premier lieu par les origines françaises de Delors et de son cabinet ainsi qu'à leur engagement à faire naître une forme d'intégration européenne qui dépasserait celle du marché unique. Voir JEAN JOANA, ANDY SMITH, *LES COMISSAIRES EUROPEENS, TECHNOCRATES, DIPLOMATES OU POLITIQUES ?*, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002 et J.F. POLO, op.cit.

Néanmoins, ce triomphe ne durera pas longtemps. Aux yeux des autres pays européens, ce malgré les efforts de Jack Lang le dossier de l'exception culturelle est perçu comme nationaliste et particulièrement souverainiste. Autrement dit, défendant l'exception culturelle, les pays européens soutiennent moins la diversité cinématographique et culturelle que le modèle politique cinématographique, les principes et les valeurs de la France. Ainsi, à travers la rebaptisation de l'exception culturelle, l'Etat français est parvenu à « dénationaliser »²⁰⁵ le contenu de sa diplomatie cinématographique et culturelle.

François Roche a montré que, dans le cadre du dossier de l'Exception culturelle, il est possible de sentir cette évolution en voyant comment l'Etat français a notoirement modifié sa stratégie. Alors qu' à l'origine, ce dossier était défendu au nom des intérêts français, la tournure prise par les événements aurait alors fait apparaître la posture du gouvernement comme trop défensive, et politiquement conservatrice, voire souverainiste. Afin de rendre légitime cette revendication et pour que d'autres pays acceptent de suivre la France dans ce dossier, François Roche explique qu'il était nécessaire pour l'Etat français de modifier sa position en associant l'exception culturelle à la sauvegarde de la diversité culturelle, thématique défendue par l'Union européenne²⁰⁶.

Pour François Roche, l'attitude actuelle de l'Etat français dans ce dossier de l'exception culturelle doit être interprétée comme une réponse à la perte d'influence de la France. Au fond, on ne peut voir dans le mouvement de l'exception culturelle un nouvel avatar de cette régulière et douloureuse prise de conscience, par les élites nationales, du recul de l'influence culturelle, artistique, linguistique française. Ainsi que d'une nouvelle manifestation du volontarisme qui l'accompagne²⁰⁷.

L'adoption du principe de la diversité culturelle au lieu de l'exception culturelle illustre tout d'abord que l'Union européenne n'est pas une entité politique qui obéit à la volonté des pouvoirs publics français. Au départ, l'Union européenne est vue comme le vecteur d'une potentialisation de l'influence française, un moyen fondamental de l'expression des idées françaises et de la protection de certains principes de la politique étrangère cinématographique. Au contraire, l'Union européenne constitue un espace au sein duquel se rencontrent des conceptions

²⁰⁵ C. CLAVERO, *POLITIQUE ETRANGERE...op.cit.*

²⁰⁶ F.ROCHE, *QUE RESTE T-IL DE L'EXCEPTION CULTURELLE ?*, REGARDS SUR L'ACTUALITE, février 2000, p.19.

²⁰⁷ F.ROCHE, *QUE RESTE T-IL DE L'EXCEPTION CULTURELLE ?*, p.19.

divergentes et des principes conflictuels. Au fond, les négociations du GATT et l'adoption du dossier de l'exception culturelle ne constituent pas un triomphe de la diplomatie française mais en revanche un compromis entre des perceptions absolument opposées à l'égard des questions cinématographiques. Cela démontre également la mort inévitable du principe de l'exception culturelle au profit de la diversité culturelle.

Ensuite, le principe de l'exception culturelle favorisait essentiellement un modèle cinématographique européen, reflet du modèle français à l'échelle européenne. Néanmoins, la situation au sein de l'Union européenne semble être beaucoup plus complexe et il y a une diversité extrêmement frappante à l'égard des modèles cinématographiques nationaux.

3. La diversité culturelle comme principe fondamental de la diplomatie cinématographique.

Après notre analyse sur l'espace cinématographique européen, nous comprenons que la politique cinématographique européenne est perçue comme complémentaire de la diplomatie cinématographique française. Les programmes cinématographiques de l'Union européenne et du Conseil de l'Europe sont considérés comme un soutien important pour le secteur cinématographique français. Donc, « Eurimages » qui soutient les coproductions dans toute l'Europe constituent autant une aide pour le secteur cinématographique français que pour l'exportation des films français à l'étranger. De même, « Média Distribution » contribue à faciliter la circulation des films français à l'étranger. Néanmoins, la politique européenne reste une aide auxiliaire et elle ne peut pas influencer les spécificités fondamentales qui caractérisent le modèle étatique de la diplomatie cinématographique française.

Comme nous l'avons analysé précédemment, la diplomatie cinématographique a considéré l'Union européenne et le renforcement de la politique communautaire cinématographique comme une occasion idéale pour la protection de la cinématographie française. D'ailleurs, les négociations du GATT révèlent que l'Union européenne était un atout particulièrement important pour l'Etat français dans son projet de faire respecter le principe de l'exception culturelle.

Donc, au début des années 1990 tant le GATT que l'Union européenne se trouvent au service des intérêts français. Comme le montrent Alex Macleod et Helene Viau,²⁰⁸ les O.I.G. apparaissent comme le moyen pour les Etats les plus importants d'exercer leur influence, de façon officielle et institutionnalisée, sur le reste de la communauté internationale. Dans le cas de la France, les institutions internationales seraient tout particulièrement perçues comme pouvant être « au service du rang ». Après avoir montré que la volonté d'affirmer la France à un statut de puissance de premier plan avait été l'objectif de tous les gouvernements français qui se sont succédés, ces auteurs indiquent ensuite que cette préoccupation se traduit d'abord par un désir de freiner les tendances unilatéralistes des Etats Unis tout en reconnaissant la prépondérance évidente de ces derniers dans le système international. Il s'agit donc de refuser la notion de l'unipolarité en défendant le principe central de l'indépendance nationale. Or cette indépendance ne s'exprimerait plus sous la forme exclusive prônée par Ch.De Gaulle – à savoir celle d'une France seule – et il s'agit plutôt maintenant d'afficher publiquement sa différence en essayant de rallier d'autres Etats. Or, les institutions internationales offrent un des meilleurs lieux pour pratiquer une telle politique. Donc, tant l'action de Jack Lang et de la diplomatie française que les négociations du GATT révèlent le fait que la diplomatie cinématographique considère ces institutions au service des intérêts cinématographiques français²⁰⁹.

Bien entendu, comme nous l'avons analysé, la rebaptisation de l'exception culturelle témoigne du fait que l'Union européenne n'était plus une institution au service de la protection des principes français.

²⁰⁸ A.MACLEOD, H.VIAU, *LA FRANCE, LES INSTITUTIONS AU SERVICE DU RANG ?*, REVUE ETUDES INTERNATIONALES, vol xxx, n 2, JUIN 1999, p.279.

²⁰⁹ Bien entendu, réalisant une relecture des négociations du GATT au prisme des théories des Relations Internationales, on trouve également les postulats de A. Moravscik. Empruntant à la vision libérale de A.Moravscik, la diplomatie cinématographique autant française qu'américaine se trouve essentiellement au service des intérêts des individus, de la société civile et plus spécifiquement des élites hollywoodiennes ou du cinéma français. La diplomatie cinématographique s'analyse alors comme une suite de décisions singulières reflétant les intérêts et les préférences des groupes cinématographiques français et hollywoodiens. En outre, chaque Etat (dans notre cas les Etats Unis ou la France) est amené à chercher à satisfaire ses propres préférences (les préférences des groupes sociétaux) compte tenu des contraintes représentées par les préférences des autres Etats. Plus précisément, l'interdépendance internationale entre les Etats Unis et la France produit des externalités, c'est à dire des conséquences négatives (coûts) ou positives (bénéfices) pour chaque Etat du fait de la poursuite par l'autre Etat (par exemple Etats Unis) de ses préférences propres. Donc, nous pourrions développer l'hypothèse que lors des négociations de GATT, les externalités entre les Etats Unis et la France étaient négatives dans la mesure où la satisfaction des préférences des membres dominants de société civile américaine (des Majors américains) se fait au détriment de celles des membres dominants de la société civile française ainsi, les relations entre les deux Etats sont conflictuelles.

Néanmoins, le principe actuel de la diversité culturelle reste toujours l'idée principale de la diplomatie cinématographique, le principe qui dicte l'orientation de la politique cinématographique et l'image fondamentale qui façonne un cadre d'action pour la diplomatie cinématographique française.

« Notre but est de permettre aux gens d'avoir le choix entre le cinéma américain, le cinéma français et d'autres cinématographies. La diversité culturelle n'est pas un choix binaire. L'objectif n'est pas d'aller contre ce cinéma, au contraire, de permettre à d'autres choses d'exister. On pourrait dire que la diplomatie américaine a une vocation hégémonique tandis que la diplomatie française est plus universaliste, elle cherche à permettre à tous d'avoir un accès le plus large possible à des produits culturels différents »²¹⁰. « La diversité culturelle constitue toujours le principe que la culture doit avoir une place particulière au niveau institutionnel. On essaie de mobiliser nos partenaires sur notre conception de la culture, pour assurer la diversité culturelle, pour éviter que l'expression culturelle en Europe soit limitée à ce que proposent les grands groupes de pression culturelle, il faut avoir une politique culturelle qui prévoit un certain nombre d'aides »²¹¹. « La prépondérance américaine n'est pas notre problématique. Néanmoins, à partir du moment où l'on permet aux cinématographies d'exister, c'est justement pour empêcher, pour essayer de lutter contre un cinéma hégémonique, avec une pensée unique. On lutte contre la pensée unique, on veut permettre aux cinématographies des pays en difficulté d'exister en même temps que notre cinéma, c'est la problématique de la diversité culturelle, pour convaincre les Etats Unis que l'on ne peut pas faire l'impasse d'une partie du marché, qu'il y a des identités à préserver comme la culture européenne, la culture du sud, notre culture, car dans la diversité, toutes ces cultures se renforcent. On existe et on veut continuer d'exister »²¹².

Au fond, la défense de l'idée de la diversité culturelle témoigne de deux priorités (éventuellement obsessions) de la diplomatie française et en particulier de la diplomatie cinématographique, l'affirmation d'une autre vision contre

²¹⁰ Entretien avec XAVIER MERLIN, Directeur de la direction des Affaires européennes et internationales, CNC, 27 avril 2004.

²¹¹ Entretien avec FREDERIC BOUILLEUX, Chef adjoint du département des affaires internationales, 27 mai 2004.

²¹² Entretien avec YVES BOURGUIGNON, Chef du Bureau de la coopération cinématographique, Direction de l'audiovisuel extérieur et des techniques de communication, MAE, et ELYANE DANIEL, Chargée des coproductions cinéma, Direction générale de la coopération internationale et du développement., MAE, 26 mai 2004.

l'hyperpuissance américaine et le choix de l'Europe comme multiplicateur de rayonnement²¹³. Selon l'ancien ministre des Affaires étrangères « dans ce monde libéral et global, il y a aujourd'hui une seule grande puissance : les Etats Unis d'Amérique. (...) Les Etats Unis bénéficient en effet d'atouts dont aucune puissance, pas plus l'Europe qu'une autre, ne dispose encore(...). Additionnés le Pentagone, Boeing, Coca Cola, Microsoft, Hollywood, CNN, internet, la langue anglaise, cette situation est quasiment sans précédent. Ce doit être un élément de notre réflexion »²¹⁴

La défense de la diversité culturelle est perçue comme une réaction principale de la France contre la libéralisation du marché des œuvres cinématographiques et en particulier la prépondérance américaine. L'Etat français est conçu comme défenseur et promoteur d'une autre vision du monde, porteur d'un pôle alternatif de réflexion et d'action. La diversité culturelle constitue également et largement un pôle alternatif par rapport aux propositions de la seule puissance de la planète.

Ainsi, l'Union européenne a été d'une part présentée comme un acteur qui peut défendre les conceptions françaises à l'échelle des négociations internationales et grâce à elle, l'Etat français peut exister aux côtés de Washington et défendre ses revendications comme l'exception culturelle. D'autre part, dans la construction européenne, l'Etat français craint de perdre une partie précieuse de son identité, comme l'approche particulière de la culture. L'Union européenne est perçue comme d'un côté une occasion pour l'Etat français pour la défense de ses idées et de ses conceptions particulières par rapport aux questions culturelles et cinématographiques contre l'invasion de l'image cinématographique d'origine américaine et de l'autre côté une menace potentielle de la manière spécifique dont la France aborde la question cinématographique.

Pour résumer, la diversité culturelle constitue l'idée qui détermine les relations entre la diplomatie cinématographique et l'Union européenne et l'orientation principale de la politique cinématographique étrangère dans le contexte de la mondialisation. Dans les années 1980, l'impact des hommes politiques et des professionnels et le principe de l'exception culturelle ont réadapté la diplomatie cinématographique au contexte de l'Union européenne afin de soutenir considérablement le cinéma français qui était en crise profonde. Néanmoins, alors

²¹³ M.C. KESSLER, FR.CHARILLON, *FRANCE, UN RANG A REINVENTER* in NOTES ET ETUDES DOCUMENTAIRES, n 5128-29, FEVRIER 2001, p. 101-133.

²¹⁴ Hubert Vedrine, conférence des ambassadeurs, Paris, 28 août 1997.

qu'au départ, les politiques cinématographiques communautaires ont semblé être largement influencées par la politique française, finalement la réalité européenne était plus complexe et fragmentée. Bref, le principe de la diversité culturelle détermine l'action de la diplomatie cinématographique au sein de l'Union européenne, un principe qui respecte et encourage la diversité de l'expression cinématographique et culturelle et qui témoigne toujours de son origine, de la spécificité du modèle étatique et de la diplomatie cinématographique de la France.

En conclusion, les deux référentiels, celui de la diversité culturelle et celui du marché coexistent aujourd'hui au sein de la diplomatie cinématographique. Ces référentiels dictent essentiellement les actions des décideurs de la politique française et ils déterminent les orientations principales de la politique étrangère cinématographique. Bien entendu, les idées des pouvoirs publics français se trouvent parfois en conflit. La relation souvent conflictuelle entre ces référentiels engendre des problèmes à l'égard de l'élaboration de la politique française. Selon Toscan du Plantier, « je ne connais pas une industrie aussi peu responsable de son destin international que le cinéma. C'est l'effet pervers de l'exception française : l'international, on s'en fout ! »²¹⁵ Ainsi, nous réalisons que la réconciliation entre les deux idées qui dominent la diplomatie cinématographique est souvent difficile. Par ailleurs, en tant que politique publique, la diplomatie cinématographique est obligée d'adopter des principes qui peuvent apparemment être contradictoires et conflictuels.

Néanmoins, elle doit adapter ses principes à ses orientations afin d'accomplir ses objectifs les plus profonds qui restent toujours les mêmes. Comme Toscan du Plantier déclare « il faut que tous comprennent que l'exportation des films constitue la priorité du cinéma français. C'est ainsi que le 2^e cinéma dans le monde, après l'américain, parviendra à créer une véritable alternative, à la fois leader de l'industrie culturelle, et modèle pour les autres cinématographies dans un monde de l'image pluraliste »²¹⁶ Exprimé autrement, la priorité de la diplomatie cinématographique est la coexistence et la réconciliation fonctionnelle des deux idées principales, le marché et la diversité culturelle, une coexistence qui vise à atteindre les aspirations fondamentales et les objectifs essentiels de l'Etat français.

²¹⁵ LE FILM FRANÇAIS, JUIN 2000, N 2832/9.

²¹⁶ LE FIGARO, 11 – 12 JUILLET 1998.

CONCLUSION

Le point de départ et la problématique de base de cette étude étaient que la politique étrangère cinématographique de la France constitue une politique publique. Donc, la première ambition était de montrer qu'en tant que politique publique, autant des variables et modifications internes que des variables externes et des changements sur la scène internationale déterminent la substance profonde de la politique. En outre, la deuxième ambition était de décoder les perceptions fondamentales et les conceptions particulières des acteurs qui sont chargés de l'élaboration et de la production de la diplomatie cinématographique. Nous avons comme objectif de découvrir les visions et les images des acteurs et d'analyser les idées principales qui dominent le secteur cinématographique. En d'autres termes, nous devions tenter de mettre en lumière le cadre et le programme d'action fondamental des acteurs. De surcroît, nous avons essayé de présenter et d'étudier l'organisation et la structuration de la diplomatie cinématographique, les grandes lignes de la politique, ses spécificités et ses changements dans le temps et dans l'espace. Enfin, nous devions tenter d'examiner les relations entre l'Etat français et les autres acteurs qui ont un rôle actif et important dans l'élaboration de la politique étrangère cinématographique et qui agissent parfois au delà des frontières et du contrôle étatiques. Nous avons analysé notamment le rôle de l'Union européenne dans la production des principes fondamentaux de la diplomatie cinématographique et nous avons adopté le modèle théorique de A.Moravcsik concernant l'intégration européenne afin de s'interroger sur la perspective de l'émergence d'un espace cinématographique européen et d'expliquer les raisons pour lesquelles l'intégration cinématographique européenne est encore particulièrement tardive et lente.

En considérant la diplomatie cinématographique comme politique publique, nous avons essayé d'élaborer une étude autant détaillée que globale sur la diplomatie cinématographique française. D'ailleurs, dans l'introduction, nous avons annoncé que les théoriciens des Relations Internationales qui adoptent les méthodes des politiques publiques dans l'étude de la politique étrangère élargissent le cadre de l'analyse et introduisent des notions nouvelles et très importantes pour la compréhension des structures de la politique étrangère. Les théoriciens des Relations Internationales

influencés par les concepts des Politiques Publiques mettent l'accent sur des questions vraiment significatives comme les perceptions des décideurs, les limites bureaucratiques et la disparition de la distinction entre politique interne et politique internationale et l'importance des acteurs transnationaux dans le système mondial.

Néanmoins, notre approche rencontre des limites méthodologiques et des problèmes théoriques. En fait, ce sont les mêmes limites que les théoriciens des Relations Internationales ont affronté lorsqu'ils ont tenté de renouveler l'étude et l'analyse de la politique étrangère utilisant les instruments théoriques et les méthodes des politiques publiques. Bien entendu, leur ambition était de remettre en cause les postulats fondamentaux théoriques de l'école réaliste, d'élargir l'analyse de la politique étrangère et de remplacer les affirmations intuitives des réalistes ainsi que leur utilisation anecdotique de l'histoire par des raisonnements et des concepts flexibles et systématiques adaptés aux évolutions. Les évolutions et les changements des années 1970 et 1980 ont révélé la faiblesse relative théorique et la pauvreté méthodologique du programme de recherche réaliste. Cependant, leur approche ne parvient pas à remettre en cause complètement les bases théoriques du paradigme réaliste. Essentiellement, l'analyse des politiques publiques enrichit les méthodes et les questions théoriques concernant l'analyse de la politique étrangère sans controverser les affirmations fondamentales notamment du paradigme réaliste et puis de l'approche libérale et du projet constructiviste. Exprimé autrement, les postulats théoriques des politiques publiques sont perçus comme auxiliaires et complémentaires des affirmations théoriques et des méthodes des écoles des Relations Internationales.

Le point commun des trois écoles des Relations Internationales qui mettent en lumière la politique étrangère est la notion d'intérêt national. Autrement dit, d'après ces écoles, c'est l'intérêt national qui dicte le comportement d'un Etat et détermine les lignes principales de sa politique étrangère. L'intérêt national se définit soit en termes de puissance et de sécurité (le paradigme réaliste), soit en termes de préférences des groupes sociétaux (approche libérale) soit en fonction des identités d'un Etat, elles – mêmes co-constituées par les idées que partagent à son sujet les autres Etats, c'est à dire en termes de culture internationale (la vision constructiviste).

Ainsi, même si notre approche sur la diplomatie cinématographique est parvenue à étudier la structuration et l'organisation de la politique, les perceptions des acteurs et les idées qui dominent dans le secteur cinématographique et enfin les variables autant internes qu'externes qui déterminent les axes de la politique, elle ne peut pas mettre

en question le postulat de l'intérêt national en tant que force majeure des actions d'un pays. Par exemple, les négociations du GATT ou les efforts de la France par rapport à la construction et à l'émergence d'un espace cinématographique européen homogène témoignent du fait indéniable que l'intérêt national constitue le point de départ principal afin de comprendre et d'étudier la politique étrangère d'un pays. Par rapport aux négociations du GATT, nous pourrions développer trois interprétations différentes : c'est l'intérêt national en termes de puissance et de sécurité sociétale qui a incité la diplomatie culturelle et cinématographique à défendre la conception de l'exception culturelle pendant les négociations du GATT. C'est l'intérêt national en termes de préférences des groupes sociétaux - c'est à dire que ce sont les industries et la société cinématographiques menacées par la prépondérance américaine et par conséquent par les négociations du GATT - qui ont poussé l'Etat français (perçu simplement comme une institution qui exprime les intérêts de la société civile) à élaborer et à défendre l'idée de la diversité culturelle. Enfin, c'est l'identité de rôle - c'est à dire l'image d'une France protectrice de l'expression artistique et défendeuse de la création cinématographique qui est partagée par les autres pays – qui conduit la France à adopter le principe de la diversité culturelle.

Pour conclure, l'étude qui vient d'être menée est parvenue à analyser certaines questions fondamentales et mettre en lumière certaines problématiques principales de la diplomatie cinématographique française (bien entendu, nous n'avons pas pu suffisamment aborder toutes les questions par rapport à ce sujet). Les postulats et les instruments théoriques des politiques publiques ont constitué un soutien fondamental et précieux pour la réalisation de cette étude. Ils ont néanmoins révélé qu'une étude sur la politique étrangère reste éventuellement auxiliaire et relativement inaccomplie sans une analyse focalisée sur la notion d'intérêt national. Car enfin c'est l'intérêt national en termes et en fonction soit de puissance, soit des préférences sociétales soit de la culture anarchique internationale qui détermine le comportement d'un Etat et sa politique étrangère.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES GENERAUX DE SCIENCE POLITIQUE

- B.BADIE, P. BIRNBAUM, P.BRAUD, G.HERMET, *DICIONNAIRE DE LA SCIENCE POLITIQUE ET DES INSTITUTIONS POLITIQUES*, A.COLIN, 5eme édition, Paris, 2002.
- P.BRAUD, *SOCIOLOGIE POLITIQUE*, PARIS, L.G.D.J, 6eme édition, PARIS, 2002.
- D.HELD, *MODELS OF DEMOCRACY*, POLITY PRESS, LONDON, 1987.
- J.CHEVALLIER, *L'ETAT POST-MODERNE*, LGDJ, PARIS, 2003.
- L.SFEZ (dir), *DICIONNAIRE CRITIQUE DE LA COMMUNICATION*, PUF, PARIS, 1993.

II. RELATIONS INTERNATIONALES

A. THEORIES

- D.BATTISTELLA, *THEORIES DES RELATIONS INTERNATIONALES*, PARIS, PRESSES DE SCIENCES PO, 2003.
- B.BADIE, M.C. SMOUTS, *LE RETOURNEMENT DU MONDE*, PARIS, PRESSE DE LA FONDATION NATIONALE DES SCIENCES POLITIQUES, 1995.
- J.BURTON, *WORLD SOCIETY*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1972.
- J.S.NYE, *LE LEADERSHIP AMERICAIN, QUAND LES REGLES DU JEU CHANGENT*, PRESSES UNIVERSITAIRES DE NANCY, 1992.
- KARL HOLSTI, *INTERNATIONAL POLITICS*, ENGLEWOOD CLIFFS, PRENTICE HALL INTERNATIONAL INC., 6e ed., 1992.
- M.C. SMOUTS, *LES NOUVELLES RELATIONS INTERNATIONALES, PRATIQUES ET THEORIES*, PARIS DE SCIENCES PO, PARIS, 1998.
- M. C. SMOUTS., D. BATTISTELLA, P. VENNESSON, *DICIONNAIRE DES RELATIONS INTERNATIONALES*, DALLOZ, PARIS, 2003.
- J.ROSENAU., *ALONG THE DOMESTIC-FOREIGN FRONTIER. EXPLORING GOVERNANCE IN A TURBULENT WORLD*, UNIVERSITY PRESS, NEW YORK, 1997.
- J.ROSENAU, *LINKAGE POLITICS. ESSAYS ON THE CONVERGENCE OF THE NATIONAL AND INTERNATIONAL SYSTEMS*, NEW YORK, FREE PRESS, 1969.

B. POLITIQUE ETRANGERE.

- R.PUTNAM, *DIPLOMACY AND DOMESTIC POLICY. THE LOGIC OF TWO-LEVEL GAMES*, BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1993.
- M.C. KESSLER, *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA FRANCE, ACTEURS ET PROCESSUS*, PRESSES DE SCIENCES PO, PARIS, 1999.
- F.CHARILLON, *POLITIQUE ETRANGERE, NOUVEAUX REGARDS*, PARIS, PRESSES DE SCIENCES PO, PARIS, 1999.
- FR.CHARILLON (dir.), *LES POLITIQUES ETRANGERES, RUPTURES ET CONTINUITES*, NOTES ET ETUDES DOCUMENTAIRES, n 5128-29 février 2001.
- FREDERIC BOZO, *LA POLITIQUE ETRANGERE DE LA FRANCE*, LA DECOUVERTE, PARIS, 1994.
- A.MACLEOD, H.VIAU, *LA FRANCE : LES INSTITUTIONS AU SERVICE DU RANG ?*, REVUE ETUDES INTERNATIONALES, vol xxx, n 2, JUIN 1999.

III. POLITIQUES PUBLIQUES

- P. MULLER, *LES POLITIQUES PUBLIQUES*, PARIS, PUF, 5eme édition, 2003.
- P.LE GALES, M.THATCHER (dir), *LES RESEAUX DE POLITIQUE PUBLIQUE*, PARIS, L'HARMATTAN, 1995.

- Y.MENY., J.C.THOENIG, *POLITIQUES PUBLIQUES*, PARIS, PUF, 1989.
- P.MULLER., Y.SUREL, *L'ANALYSE DES POLITIQUES PUBLIQUES*, PARIS, E.J.A..1998.
- PETER HALL, ROSEMARY TAYLOR, *LA SCIENCE POLITIQUE ET LES TROIS NEO - INSTITUTIONNALISMES*, dans REVUE FRANCAISE DE SCIENCE POLITIQUE, VOL. 47, n 3-4, juin – août 1997.
- FAURE A., POLLET G., WARIN PH., (dir.) *LA CONSTRUCTION DU SENS DANS LES POLITIQUES PUBLIQUES*, PARIS, L'HARMATTAN, 1995.
- BRUNO JOBERT (dir.), *LE TOURNANT NEO – LIBERAL EN EUROPE*, PARIS, L'HARMATTAN, 1994.
- BRUNO JOBERT, PIERRE MULLER, *L'ETAT EN ACTION – POLITIQUES PUBLIQUES ET CORPORATISMES*, PARIS, PUF, 1987.

IV. INTEGRATION EUROPEENNE ET POLITIQUES COMMUNAUTAIRES

Ouvrages

- E.HAAS, *THE UNITING OF EUROPE. POLITICAL, SOCIAL AND ECONOMIC FORCES*, STANFORD UNIVERSITY PRESS, 2eme edition, 1968.
- E.HAAS, *THE OBSOLESCENCE OF REGIONAL INTEGRATION THEORY*, BERKELEY, INSTITUTE OF INTERNATIONAL STUDIES, 1975.
- R.KEOHANE, ST. HOFFMANN, *THE NEW EUROPEAN COMMUNITY. DECISION MAKING AND INTERNATIONAL CHANGE*, BOULDER, WEST-VIEW, 1991.
- L. LINDBERG, *THE POLITICAL DYNAMICS OF EUROPEAN ECONOMIC INTEGRATION*, STANFORD UNIVERSITY PRESS, 1963.
- LE MIRE P., *DROIT DE L'UNION EUROPEENNE ET POLITIQUES COMMUNES*, PARIS, DALLOZ, MEMENTOS, 1998.
- B.ROSAMOND, *THEORIES OF EUROPEAN INTEGRATION*, NEW YORK, ST MARTIN'S, 2000.
- Y.MENY, P. MULLER, J.L.QUERMONNE, *POLITIQUES PUBLIQUES EN EUROPE*, PARIS, L'HARMATTAN, 1995.
- J.JOANA, A.SMITH, *LES COMMISSAIRES EUROPEENS, TECHNOCRATES, DIPLOMATES OU POLITIQUES ?*, PARIS, PRESSES DE SCIENCES PO, 2002.

Articles et Documents

- A. MORAVSIC, *NEGOTIATING THE SINGLE EUROPEAN ACT. NATIONAL INTERESTS AND CONVENTIONAL STATECRAFT IN THE EUROPEAN COMMUNITY*, INTERNATIONAL ORGANIZATION, 45(1), HIVER 1991.
- A.MORAVSIC, *PREFERENCES AND POWER IN THE EUROPEAN COMMUNITY: A LIBERAL INTERGOUVERNMENTALIST APPROACH*, JOURNAL OF COMMON MARKET STUDIES, vol 31, n 4, décembre 1993, pp. 473 – 524.

- A.MORAVCSIK, *LIBERAL INTERGOVERNMENTALISM AND INTEGRATION: A REJOINDER*, JOURNAL OF COMMON MARKET STUDIES, vol.31, n 4, décembre 1995, pp. 611-628.
- C.LEQUESNE, A.SMITH, *UNION EUROPEENNE ET SCIENCE POLITIQUE. OÙ EN EST LE DEBAT THEORIQUE*, CULTURE ET CONFLITS, 28, HIVER 1997, p. 7-31.
- C.LEQUESNE, *COMMENT PENSER L'UNION EUROPEENNE ?*, DANS M.C. SMOUTS (dir), *LES NOUVELLES RELATIONS INTERNATIONALES, PRATIQUES ET THEORIES*, PARIS DE SCIENCES PO, 1998.

V. POLITIQUE CULTURELLE

A. POLITIQUE CULTURELLE INTERNE

a. Ouvrages

- P.MOULINIER, *LES POLITIQUES PUBLIQUES DE LA CULTURE EN FRANCE*, PUF, 1999.
- J. RIGAUD, *POUR UNE REFONDATION DE LA POLITIQUE CULTURELLE*, PARIS, LA DOCUMENTATION FRANCAISE, 1996.
- DE SAINT – PULGENT M., *LE GOUVERNEMENT DE LA CULTURE*, PARIS, GALLIMARD, LE DEBAT, 1999.
- S.GRAZIANI, *LA COMMUNICATION CULTURELLE DE L'ETAT*, PARIS, PUF, 2000.
- J-M. DJIAN, *LA POLITIQUE CULTURELLE*, PARIS, MARABOUT, 1997.
- Y.SUREL, *L'ETAT ET LE LIVRE. LES POLITIQUES PUBLIQUES DU LIVRE EN France (1957 – 1993)*, PARIS, L'HARMATTAN, 1997.
- J.RIGAUD, *L'EXCEPTION CULTURELLE*, PARIS, GRASSET, 1995.
- J.RIGAUD, *LIBRE CULTURE*, PARIS GALLIMARD, 1990.
- M.SCHNEIDER, *LA COMEDIE DE LA CULTURE*, PARIS, SEUIL, 1993.

b. Articles et Documents

- P.GARAPON, *L'ACTION CULTURELLE EN FRANCE DEPUIS 1945*, ESPRIT No 3-4, mars – avril 2002, p.60-64.
- F.DESCHAMPS, *POLITIQUE CULTURELLE : ADMINISTRATION CULTIVEE OU CULTURE ADMINISTREE*, LA LETTRE DU CADRE TERRITORIAL, No 229, 15 mars 2002, p. 22-31.
- F.URFALINO, *DE L'ANTI – IMPERIALISME AMERICAIN A LA DISSOLUTION DE LA POLITIQUE CULTURELLE*, REVUE FRANCAISE DE SCIENCE POLITIQUE, octobre 1993, p. 823-849.

B. DIPLOMATIE CULTURELLE

a. Ouvrages

- JACQUES RIGAUD, *LES RELATIONS CULTURELLES EXTERIEURES*, PARIS, LA DOCUMENTATION FRANCAISE, 1980.
- JEAN FRANCOIS DE RAYMOND, *L'ACTION CULTURELLE EXTERIEURE DE LA France*, LA DOCUMENTATION FRANCAISE, 2000.
- F.ROCHE, B.PINIAU, *HISTOIRE DE LA DIPLOMATIE CULTURELLE DES ORIGINES A 1995*, A.D.P.F. – LA DOCUMENTATION FRANCAISE, 1995.
- B.PINIAU, R.TIOBELLIDO, *L'ACTION ARTISTIQUE DE LA FRANCE DANS LE MONDE*, PARIS, L'HARMATTAN, 1998.

b. Articles et Documents

- F.ROCHE, *QUE RESTE T-IL DE L'EXCEPTION CULTURELLE ?*, REGARDS SUR L'ACTUALITE, février 2000.
- R. FRANK, *LA MACHINE DIPLOMATIQUE CULTURELLE FRANCAISE APRES 1945*, RELATIONS INTERNATIONALES, n 115, automne 2003, pp. 325-348.
- M.BULARD, *HORS DES FRONTIERES, LA France A LA RECHERCHE D'UNE AMBITION CULTURELLE*, LE MONDE DIPLOMATIQUE, No 567, juin 2001, p.8-9
- A.TADIÉ, *QUELLE ACTION CULTURELLE EXTERIEURE*, ESPRIT No7, juillet 2000, p.111-118
- V.SIMOULIN, *LES INFLEXIONS DE LA POLITIQUE CULTURELLE EXTERIEURE DE LA France*, ESPRIT No 6, juin 1999, p. 119-134.
- D.OLIVENNES, *LA FIN DE L'IMPERIALISME CULTUREL AMERICAIN*, LE DEBAT No 119, mars – avril 2002, p. 108-114.
- J.RIGAUD, *L'EXCEPTION CULTURELLE. SINGULARITE FRANCAISE OU MODELE EUROPEEN*, ETUDES, decembre 1997, p.599-608.
- P.BROCHAND, *LE ROLE DE L'ETAT DANS L'ACTION CULTURELLE EXTERIEURE DE LA France*, REVUE FRANCAISE D'ADMINISTRATION PUBLIQUE, n 77, janvier – mars 1996, pp. 123-127.
- C.CLAVERO, *CULTURE ET POLITIQUE ETRANGERE, LA FRANCE ENTRE DIPLOMATIE CULTURELLE ET ACTION CULTURELLE*, MEMOIRE, IEP DE BORDEAUX, 2000.
- P.PISAR., *L'EXCEPTION CULTURELLE, UN DEFIS FRANÇAIS : L'INTERPRETATION D'UN DISCOURS DE POLITIQUE ETRANGERE*, MEMOIRE DE DEA, IEP DE PARIS, 1995.

C. ACTION CULTURELLE

- J.-P. WARNIER, *LA MONDIALISATION DE LA CULTURE*, PARIS, LA DECOUVERTE, 1999.
- P.ALLIES, E.NEGRIER, F.ROCHE., *PRATIQUES DES ECHANGES CULTURELS INTERNATIONAUX : LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES*, PARIS, AFAA, 1994.
- F.BENHAMOU., *L'ECONOMIE DE LA CULTURE*, PARIS, LA DECOUVERTE, 3eme édition, 2001.
- J.FARCHY., *LA FIN DE L'EXCEPTION CULTURELLE ?*, PARIS, CNRS EDITIONS, 1999.
- R.B.REICH., *L'ECONOMIE MONDIALISEE*, PARIS, DUNOD, 1993.

VI. CINEMA ET POLITIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

A. HISTOIRE ET POLITIQUE DU CINEMA.

a. Ouvrages

- J.M.FRODON., *L'AGE MODERNE DU CINEMA FRANÇAIS*, PARIS, FLAMMARION, 1995.
- J.M. FRODON, *LA PROJECTION NATIONALE. CINEMA ET NATION*. PARIS, ODILE JACOB, 1998.
- MICHEL BOUJUT (dir), *EUROPE, HOLLYWOOD ET RETOUR*, PARIS AUTREMENT, 1986.
- MINISTERE DE LA CULTURE, *CINEMA, ETAT ET CULTURE*, PARIS, LA DOCUMENTATION FRANCAISE, 1993.
- J.MITRY, *HISTOIRE DU CINEMA*, PARIS, EDITIONS UNIVERSITAIRES, 1967.
- P.VIVANCOS, *CINEMA ET EUROPE – REFLEXIONS SUR LES POLITIQUES EUROPÉENNES DE SOUTIEN AU CINEMA*, PARIS, L'HARMATTAN, 2000.
- J.N. DIBIE, *LES MECANISMES DE FINANCEMENT DU CINEMA ET DE L'AUDIOVISUEL EN EUROPE*, DIXIT, PARIS, 1992.
- F. SOJCHER., *CINEMA ET IDENTITES CULTURELLES*, BRUXELLES, REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES, 1996.
- M. ROGEMONT, *QUEL AVENIR POUR LE CINEMA EN FRANCE ET EN EUROPE*, ASSEMBLEE NATIONALE, 2002.
- F.BALLE., *MEDIAS ET SOCIETES*, PARIS, MONTCHRESTIEN, 1994.
- R. CRAVENNE, *LE TOUR DU CINEMA FRANÇAIS, HISTOIRE DU CINEMA FRANÇAIS A L'ETRANGER*, PARIS, DIXIT, 1995.

b. Articles et Documents

- ALIBERT FLORENCE, *LA POLITIQUE FRANCAISE DE COOPERATION CINEMATOGRAPHIQUE INTERNATIONALE, UNE MISE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE, 1946 – 1995*, MEMOIRE DE DEA, UNIVERSITÉ PARIS I, 1995.
- S. MICHEL, *LA PLACE DE L'ACTION AUDIOVISUELLE EXTERIEURE DANS LA POLITIQUE ETRANGERE FRANCAISE : APERÇU DE LA DIPLOMATIE CULTURELLE SOUS L'ANGLE DE VUE DU DOCUMENTAIRE ET DU CINEMA*, RAPPORT DE STAGE, IEP, BORDEAUX, 1995.
- ROBERT CRAVENNE, *HISTOIRE DU CINEMA FRANÇAIS A L'ETRANGER*, THESE, TOULOUSE I, 1993.
- J. FROMENT, *LE FESTIVAL DE CANNES 1980*, THESE, UNIVERSITÉ DE DROIT, D'ECONOMIE ET DE SCIENCES SOCIALES DE PARIS II, 1981.
- JEAN FRANCOIS POLO, *LA COMMISSION EUROPÉENNE : UN ESPACE DE COMPROMIS. LE CAS DE LA POLITIQUE AUDIOVISUELLE EUROPÉENNE*, THESE POUR LE DOCTORAT EN SCIENCE POLITIQUE SOUS LA DIRECTION DE GILLES MASSARDIER, 22 DECEMBRE 2000.
- MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES, *LES PRINCIPAUX ACTEURS DE L'ACTION AUDIOVISUELLE EXTERIEURE DE LA France*, 1994.
- S. TOUBIANA, *OU VA LE CINEMA FRANÇAIS ?*, LE DEBAT No 112, novembre – decembre 2000, p. 161 – 169

- C. PADRO, *GRANDE DETRESSE POUR LE FILM EUROPEEN*, LE MONDE DIPLOMATIQUE, No 518, mai 1997, p. 26-27
- ARTICLE COLLECTIF, *LES LIMITES DES AMBITIONS COMMUNAUTAIRES*, DOSSIERS DE L'AUDIOVISUEL, No 80, juillet -août 1998, p. 29-45

B. ECONOMIE DU CINEMA.

a. Ouvrages

- L. CRETON, *ECONOMIE DU CINEMA, PERSPECTIVES STRATEGIQUES*, NATHAN CINEMA, 2003.
- CL. FOREST, *L' ARGENT DU CINEMA, INTRODUCTION A L' ECONOMIE DU 7EME ART*, NATHAN, BERLIN, 2002.
- RENE BONNEL, *LA VINGT-CINQUIME IMAGE, UNE ECONOMIE DE L'AUDIOVISUEL*, GALLIMARD, 2001.
- C.-A. MICHALET, *LE DROLE DU CINEMA MONDIAL*, PARIS, Editions La Découverte, 1987.
- CL.FOREST, *ECONOMIES CONTEMPORAINES DU CINEMA EN EUROPE, L'IMPROBABLE INDUSTRIE*, CNRS EDITIONS, PARIS, 2001.
- J.FARCHY, *LE CINEMA DÉCHAÎNÉ. MUTATION D'UNE INDUSTRIE*, PARIS, PRESSES DU CNRS, 1992.
- E. DUBET, *ECONOMIE DU CINEMA EUROPEEN: DE L'INTERVENTIONNISME A L'ACTION ENTREPRENEURIALE*, PARIS, L'HARMATTAN, 2000.

b. Articles et Documents

- M.CHEVALLIER, *LE CINEMA EUROPEEN A-T-IL UN AVENIR ?* , ALTERNATIVES ECONOMIQUES, No 195, septembre 2001, p. 64-67.
- A. AMMAR , *POURQUOI LE CINEMA FRANÇAIS A – T- IL DU MAL A S' EXPORTER ?* , PROBLEMES ECONOMIQUES No 2692, 13 decembre 2000, p. 1-5.
- S. LUPIERI, *CINEMA FRANÇAIS : UN OASIS DE PROSPERITE DANS UN DESERT EUROPEEN*, ALTERNATIVES ECONOMIQUES, No 132, decembre 1995, p.52-56.
- P.GUENEE, *LE CINEMA FRANÇAIS SAIT – IL S'EXPORTER ?* , PROBLEMES ECONOMIQUES, No 2435, 30 aout 1995, p. 1-12.
- ARTICLE COLLECTIF, *L'ECONOMIE, L'ETAT ET L'AUDIOVISUEL : LES CIRCUITS DE FINANCEMENT*, ESPRIT, No 3-4, mars-avril 2003, p. 104 – 121.

VII. OUVRAGES SUR LES METHODES DES ENTRETIENS

- A. BLANCHET, *L'ENTRETIEN DANS LES SCIENCES SOCIALES*, DUNOD, PARIS 1985.
- A. BLANCHET, GOTMAN A., *L'ENQUETE ET SES METHODES : L'ENTRETIEN*, NATHAN UNIVERSITÉ, 1992.
- L. ALBARELLO, *APPRENDRE A CHERCHER. L'ACTEUR SOCIAL ET LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE*, DE BOECK, 2003.

Sites Internet

- [http:// www.unifrance.org](http://www.unifrance.org)
- <http:// europa.eu.int>.
- <http:// www.cnc.fr>
- <http://www.unesco.org>
- <http://www.diplomatie.fr>
- <http://www.afaaf.fr>
- <http:// www.filmfrance.net>

ANNEXES

LISTE DES ENTRETIENS

MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES

- YVES BOURGUIGNON, Chef du Bureau de la coopération cinématographique, Direction de l'audiovisuel extérieur et des techniques de communication. 26 avril 2004
- ELYANE DANIEL, Chargée des coproductions cinéma, Direction générale de la coopération internationale et du développement. 26 mai 2004

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE COMMUNICATION

- FREDERIC BOUILLEUX, Chef adjoint du département des affaires internationales, 27 mai 2004

CENTRE NATIONAL DU CINEMA

- XAVIER MERLIN, Directeur de la direction des Affaires européennes et internationales. 27 avril 2004
- ALAIN BEGRAMIAN, Conseiller d'exportation, Direction des affaires européennes et internationales, 29 avril 2004

UNIFRANCE

- PATRICK LAMASSOURE, Délégué général adjoint, Directeur du Service Etudes et Marchés, 30 avril 2004
- ANTOINE KHALIFE, Responsable de la relation aux Festivals et aux Films, 29 avril 2004
- JEAN – CRISTOPHE BAUBIAT, Chargé d'études – Pays francophones, Pays – Bas, Grèce, 20 avril 2004

- MARIO FERREIRA, Bureau des comédiens, 21 avril 2004