

Europe centrale L'Europe centrale en arrêt sur image

Joël Chapron

Number 121, Spring 2005

Les cinémas nationaux face à la mondialisation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5086ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

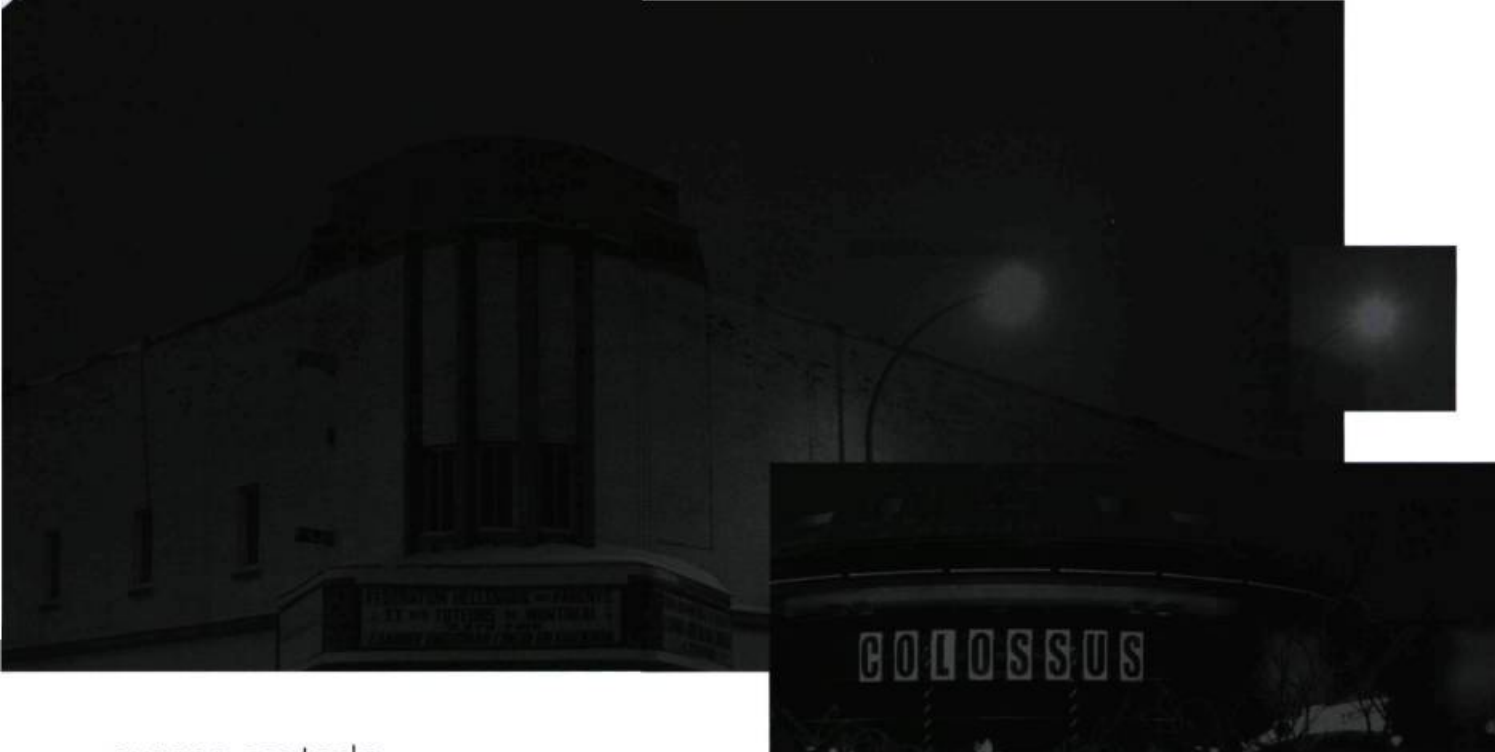
0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chapron, J. (2005). Europe centrale : l'Europe centrale en arrêt sur image. *24 images*, (121), 28–34.



europe centrale

L'Europe centrale en arrêt sur image

par Joël Chapron

Vers le début des années 1990, les cinémas nationaux ont connu une crise sans précédent et sans égale dans l'histoire du cinéma mondial. Privés des images qui ont construit notre imaginaire collectif occidental, les habitants de l'Europe centrale et orientale se sont jetés sur les films que leur fournissaient à titre gracieux les États-Unis, trop contents d'appâter 350 millions de spectateurs potentiels (ex-URSS comprise) et d'uniformiser leurs goûts comme ils l'ont fait dans la quasi-totalité du reste du monde – si l'on excepte quelques îlots, comme la France, l'Inde, la Corée du Sud qui, pour des raisons différentes, résistent et limitent la part du cinéma américain à moins de 60 % de leur marché.

Cette situation de quasi-hégémonie a prévalu plusieurs années en Europe centrale (et prévalait encore en Roumanie et en Bulgarie où le cinéma américain accapare autour de 85 % du marché), mais on constate depuis peu un certain reflux. La production, tout d'abord, a repris dans tous les pays puisque 80 longs métrages ont été produits dans les huit nouveaux pays de l'Union européenne en 2003 (Estonie, Hongrie, Lettonie, Lituanie, Pologne, République tchèque, Slovaquie, Slovénie), la Pologne, la Hongrie et la République tchèque étant producteurs, à parts presque égales, des trois quarts d'entre eux. Car, sans production nationale, c'est l'image même d'un pays qui fait défaut : les habitants ne se reconnaissent plus à l'écran et les étrangers n'identifient plus le pays. Le nombre de films produits par an était, il y a encore peu de temps, presque aussi faible que le niveau de leur financement et limitait donc l'ambition des réalisateurs et l'ampleur des sorties de leurs films, rejetant ces derniers au bas de la liste annuelle des meilleures entrées. Pourtant, convaincus que les spectateurs avaient besoin de leurs propres images, que des générations entières avaient reçu une éducation

cinématographique – aussi propagandiste fut-elle parfois – et que le cinéma était à la fois partie intégrante d'une culture nationale et vecteur d'images, fonctionnaires, chaînes télé et producteurs privés ont tenté, par des moyens législatifs et économiques, de relancer une activité permanente de production. De plus, confortés par les succès colossaux qu'ont remportés quelques films nationaux (comme *Quo vadis?* du Polonais Jerzy Kawalerowicz, *Pupendo* du Tchéque Jan Hrebejk, *Made in Estonia* de l'Estonien Rando Pettai, *La cène* du Slovène Vojko Anzeljc), les gros budgets ne sont plus exceptionnels. Le financement se fait encore essentiellement avec le soutien, direct ou indirect de l'État (les investissements de l'État hongrois représentaient 54,4 % du financement total des films de 2003, 77 % de ceux de 2002). Pour ce qui est des chaînes de télévision privées, leurs investissements restent faibles (en 2003, les réseaux hongrois ne sont intervenus qu'à hauteur de 6,5 % du financement total des films). Enfin, la coproduction avec un pays étranger, considérée par de nombreux producteurs et cinéastes comme la clé permettant de participer aux grands festivals et à l'exploitation internationale qui s'ensuit, n'est pas encore largement répandue malgré les programmes Eurimages et Media auxquels adhèrent ces pays.

Une distribution combative

C'est donc surtout dans les domaines de la distribution et de l'exploitation que sont intervenus les plus grands changements. En effet, d'un système de distribution étatique monopolistique, tous les pays sont passés à une distribution essentiellement privée. Depuis que les majors américaines considèrent l'Europe centrale comme une source de revenus importante, celles-ci ont soit ouvert des bureaux dans différents pays (Warner en Pologne et en République tchèque,

UIP en Pologne et en Hongrie), soit conclu des accords-cadres avec des sociétés locales distribuant leurs films sans verser de minimum garanti préalable. Les raisons empêchant aujourd'hui le cinéma américain de dépasser 75 % de part de marché, bien qu'il représente environ 65 % des nouvelles sorties, doivent être cherchées dans le volontarisme politique qu'affichent certains gouvernements (de nouvelles lois défendant le cinéma national viennent ou sont en passe d'être votées dans de nombreux pays¹), dans le sentiment national qu'affichent les spectateurs (qui intègrent la plupart du temps un titre local dans la liste des dix meilleurs films de l'année – quatre pour les Tchèques l'an passé), dans le besoin qu'ont les télévisions locales de financer des œuvres dont elles émailleront ensuite leurs grilles de programmes, dans la défiance dont font preuve les habitants de ces pays envers toute domination, de quelque origine qu'elle soit. Néanmoins, si ces pays résistent au rouleau compresseur du cinéma américain, ils n'ont pas tous le même rapport à leurs œuvres nationales. Les Tchèques, les Polonais et les Hongrois, par le nombre même de films qu'ils produisent, sont les plus réceptifs à leurs propres images.

Le cinéma non national et non américain s'octroie une part du marché oscillant entre 15 et 25 %, le cinéma français se taillant la part du lion au sein de ces autres cinématographies. Ces huit pays comptent à eux tous plus de 1200 sorties de films chaque année, dont plus d'un tiers ne sont pas américains. Lancés la plupart du temps par des distributeurs indépendants, ces films souffrent d'un manque évident de moyens de promotion. L'uniformisation mondiale souhaitée par les Américains sur le terrain de la distribution ne trouve guère d'écho dans tous ces pays. La vraie nouveauté de ces toutes dernières années réside dans la construction de nouveaux réseaux de distribution transnationaux indépendants des majors américaines, comme SPI International. Ces sociétés transnationales, qui ont des bureaux de représentation portant leur nom dans chacun des pays, sont, de fait, la conséquence logique de l'évolution du marché : celui-ci étant de plus en plus difficile et concurrentiel, les distributeurs préfèrent couvrir leurs risques en acquérant les droits pour des territoires extérieurs au leur. Cet état de fait s'amplifie, de plus en plus de sociétés ne se limitant plus à leurs frontières. Ces réseaux contribuent à tisser de nouveaux rapports entre les différents pays, lesquels, depuis la dislocation de l'empire soviétique et de ses satellites, ne souhaitaient aucunement s'unir, chacun pensant pouvoir se sortir seul d'une situation de crise commune.

Une nouvelle exploitation

Enfin, le secteur de l'exploitation est sans doute celui qui a subi les plus profonds changements. Lénine ayant, dans des paroles apocryphes, considéré « le cinéma comme l'art principal », les salles

de cinéma ont poussé comme des champignons dans tous les pays communistes, car seul le cinéma – avant la télévision – pouvait prêcher la bonne parole sur l'ensemble d'un territoire. Ces salles ont longtemps été, dans presque tous les pays, la propriété de l'État avant que celui-ci n'en cède la gérance et la gestion aux municipalités. Il n'existait donc pas de salles privées avant la fin du communisme. Au lendemain de la chute du mur de Berlin, les priorités économiques des gouvernements ont laissé de côté l'entretien et, *a fortiori*, la rénovation des salles de cinéma, celles-ci tombant donc en désuétude. Parallèlement, l'apparition de nouvelles chaînes de télévision, de programmes plus alléchants et de nouveaux supports vecteurs d'images (vidéo, puis DVD) a vidé ces salles, faisant plonger la fréquentation mirobolante qu'avaient atteinte certains pays (12

fois par an et par habitant en URSS en 1990) dans d'insondables abîmes. Mais dès lors que les premières bonnes salles apparurent, que les rénovations commencèrent, que furent importés des équipements de projection respectant les standards internationaux et que, là-bas aussi, les premiers multiplexes virent le jour, la courbe commença à s'inverser. En offrant aux spectateurs des conditions de projection et de confort fondamentalement différentes de celles qu'ils avaient chez eux, les salles de cinéma ont su attirer à elles un nouveau public et ramener devant le grand écran ceux qui l'avaient déserté. Et même si le piratage est loin d'être endigué et qu'il concourt à freiner le développement du cinéma dans les salles, celles-ci ont regagné un public. En revanche, les centaines de salles qui appartiennent encore aux municipalités et qui n'ont pu être rénovées faute de moyens perdent chaque année un peu plus de spectateurs, ce qui les conduit à une fermeture presque inéluctable.

Bien que les statistiques varient, les huit nouveaux pays de l'UE comptaient à la fin de 2003 près de 2 800 écrans (près de la moitié du nombre d'écrans en France), soit trois fois moins qu'en 1990. L'ouverture des multiplexes a fait croître les recettes globales de chaque pays bien plus rapidement que le nombre total de spectateurs. Ces lieux sont aujourd'hui les plus fréquentés.

Les investissements massifs dans ces nouveaux établissements proviennent pour l'essentiel de sociétés étrangères. Il est évidemment illusoire de croire que la programmation de ces salles pourrait différer en fonction de l'origine des capitaux... Seul Budapest Film, financé par la municipalité de Budapest, l'infléchit vers un cinéma moins américanisé. Mais ces ouvertures de multiplexes ne permettent pas, néanmoins, de relancer de manière importante la fréquentation (les 59 millions de spectateurs représentent à peine un tiers des entrées totales en France) et l'amortissement de ces lieux coûteux devient parfois problématique. Parallèlement à ces nouvelles salles, le réseau européen de salles de cinéma (Europa Cinemas, financé par le programme Media, Eurimages, le Centre national du cinéma français et le ministère des **Suite page 34 >**



Made In Estonia de Rando Pettai.



Quo vadis? de Jerzy Kawalerowicz.



Pupendo de Jan Hrebekj.

l'INCAA a investi environ 140 000 pesos (45 000 \$ canadiens). Le président de l'INCAA considère ces investissements comme une « fonction sociale qui donne, à toute une population, accès au cinéma national et à diverses autres cinématographies non hégémoniques ».

En décembre dernier, l'Institut a également inauguré une station de métro qu'on a surnommée Estacion Cine Nacional. Elle est située dans la station Uruguay, en plein centre de Buenos Aires, là où sont concentrées les salles de cinéma et de spectacles de la ville. On y trouve des expositions permanentes et temporaires qui décrivent le parcours du cinéma argentin, de même qu'un espace consacré aux films argentins et latino-américains à l'affiche à Buenos Aires.

Enfin, en juin dernier, l'Assemblée nationale adoptait une loi imposant un quota à l'écran pour les films argentins, loi qui prévoit que les salles du pays doivent sortir au moins un film argentin par trimestre. Toutes les salles sont maintenant reconnues comme salles de primeurs. Les lancements sont divisés en trois groupes : le groupe A (plus de 20 copies), le groupe B (10 à 20 copies) et le groupe C (moins de 10 copies). Cette loi stipule aussi que les films argentins qui sortent commercialement doivent tenir l'affiche au moins deux semaines consécutives. Le maintien à l'affiche d'un

film ne se calcule plus à partir d'un nombre global de spectateurs, comme auparavant, mais d'un pourcentage dégressif d'occupation de la salle selon le nombre de sièges, les saisons cinématographiques (avril à septembre pour la saison hivernale et octobre à mars pour l'été) et les catégories de lancement décrites plus haut.

Des accords de codistribution et d'aide à la distribution, ainsi que des ententes multilatérales visant à l'harmonisation des cadres juridiques régissant le cinéma et un train de mesures favorisant la circulation commerciale des films dans les pays du Mercosur ont été signés depuis trois ans avec le Brésil et le Mexique. D'autres suivront avec l'Uruguay, la Bolivie et le Chili.

Cette année, avec près de 75 productions en cours, une bonne vingtaine de films ont ainsi été sélectionnés dans les festivals internationaux de Rotterdam, de Berlin, de Cannes, de Locarno, de Venise, de Montréal, de San Sebastian, de Toronto et d'autres. De ces mesures, on peut conclure que ce pays a une véritable politique de *diversité culturelle*, une politique qui n'attend pas les décisions de l'Unesco telles qu'elles seront probablement revues et corrigées par les vétos états-unisens. 24

1. Instituto nacional de cinematografía y artes audiovisuales

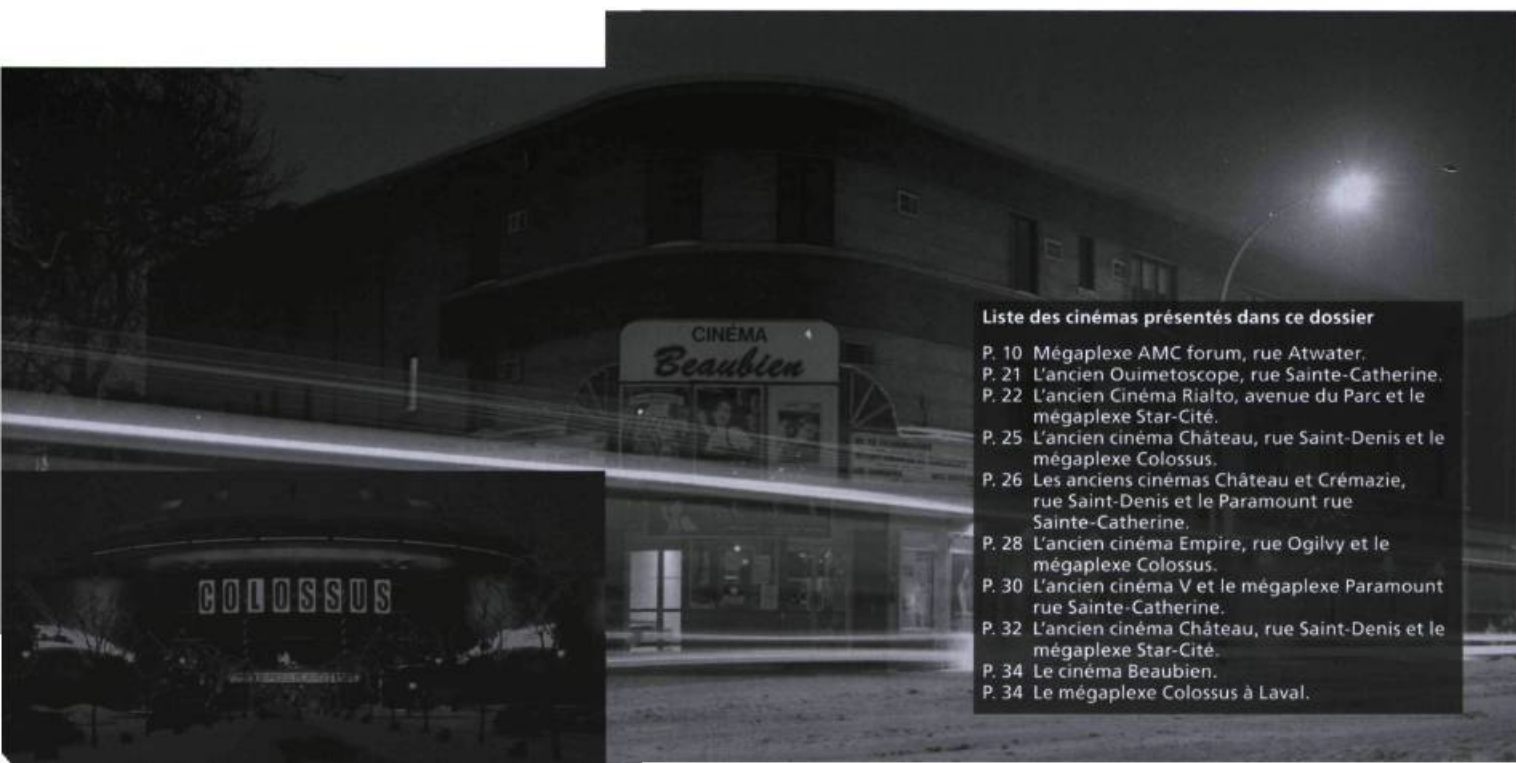
Suite de la page 29 > Affaires étrangères français) labellise un grand nombre de salles montrant un fort pourcentage de films européens. Présent dans les huit pays, ce programme permet aux exploitants décidant de programmer des films européens de se voir soutenus dans leur travail de promotion.

Si, depuis 1989, les changements n'ont pas manqué dans le domaine cinématographique de ces huit pays, il est clair que leur entrée dans l'Union européenne n'est qu'une étape dans la transformation en profondeur d'un système aujourd'hui obsolète et révolu, mais dont les séquelles se feront sentir encore longtemps. Il est clair également que ces marchés en devenir sont un terrain propice pour les investisseurs, car l'activité débridée dont font preuve tous les domaines de la sphère cinématographique tranche avec l'atonie de nombreux pays d'Europe occidentale. 24

1. « La loi hongroise d'avril 2004 renforce les aides à la production et instaure un régime d'aide fiscale pour le cinéma; le projet de loi tchèque, déposé en mars 2004, prévoit le renforcement du fonds de soutien et de ses ressources au moyen des taxes prélevées sur le billet de cinéma, le chiffre d'affaires des télévisions et des distributeurs; des taxes de même nature sont inscrites dans le projet de loi slovène instaurant un fonds pour le cinéma; le projet de loi polonais, en cours d'examen, prévoit la création d'un centre du cinéma ainsi qu'un prélèvement sur les bénéfices des sociétés pour alimenter son budget; la Slovaquie devrait voir, en 2005, la création d'un fonds propre consacré au cinéma » (dans *La Lettre du CNC*, n° 16, juillet-août 2004). En Estonie, une commission travaille également à la rédaction d'une toute première loi sur le cinéma.

Joël Chapron est responsable des pays d'Europe centrale et orientale à Unifrance et correspondant étranger du Festival de Cannes pour l'Europe centrale et orientale.

Ce dossier a été coordonné par Gérard Grugeau et André Roy. Nos remerciements à : Sandro Aguilar, Bernard Béloniel, Catherine Fröchen, Robert Gray, Thierry Horguelin et la Cinémathèque québécoise.



Liste des cinémas présentés dans ce dossier

- P. 10 Mégaplexe AMC forum, rue Atwater.
- P. 21 L'ancien Ouimetoscope, rue Sainte-Catherine.
- P. 22 L'ancien Cinéma Rialto, avenue du Parc et le mégaplexe Star-Cité.
- P. 25 L'ancien cinéma Château, rue Saint-Denis et le mégaplexe Colossus.
- P. 26 Les anciens cinémas Château et Crémazie, rue Saint-Denis et le Paramount rue Sainte-Catherine.
- P. 28 L'ancien cinéma Empire, rue Ogilvy et le mégaplexe Colossus.
- P. 30 L'ancien cinéma V et le mégaplexe Paramount rue Sainte-Catherine.
- P. 32 L'ancien cinéma Château, rue Saint-Denis et le mégaplexe Star-Cité.
- P. 34 Le cinéma Beaubien.
- P. 34 Le mégaplexe Colossus à Laval.