



**HAL**  
open science

# HOLLYWOOD ET L'EUROPE : RAPPORT DE FORCE ET INTERCULTURALITE

Nathalie Dupont

► **To cite this version:**

Nathalie Dupont. HOLLYWOOD ET L'EUROPE : RAPPORT DE FORCE ET INTERCULTURALITE. De Buron-Brun, Bénédicte. Altérité, Identité, Interculturalité: perceptions et Représentations de l'Etranger en Europe et dans l'Arc Atlantique, 1, L'Harmattan, 2011, 978-2-296-54082-8. hal-04660456

**HAL Id: hal-04660456**

**<https://hal.science/hal-04660456>**

Submitted on 25 Jul 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# HOLLYWOOD ET L'EUROPE : RAPPORT DE FORCE ET INTERCULTURALITE

Nathalie DUPONT  
Université du Littoral et de la Côte d'Opale (ULCO)

Les relations entre Hollywood, la capitale du cinéma américain, et l'Europe sont connues pour avoir toujours été quelque peu houleuses. Cet article va effectivement montrer que la domination des écrans européens par le cinéma américain avant, et surtout après la deuxième guerre mondiale s'est faite dans un grand rapport de force entre les deux continents, et que ce rapport de force s'est poursuivi jusqu'à nos jours avec la technologie du numérique. Cependant, l'article soulignera aussi que cette relation houleuse a donné lieu à des passerelles interculturelles qui ne sont pas sans intérêt pour les deux parties concernées.

## Un rapport de force constant

La tension qui a souvent caractérisé les rapports entre Hollywood et l'Europe est d'abord apparue en raison de la domination des écrans européens par les films américains.

La percée des films américains sur le marché européen a commencé avant le premier conflit mondial, avec une présence américaine déjà importante dans certains pays : « Around 1913, 31 percent of films released in Germany were American made, 27 percent Italian, 12 percent German and 10 percent British [...] [In Britain] U.S. screen presence amounted to 50 to 60 percent of the British releases in the 1910 to 1914 period »<sup>1</sup>.

La première guerre mondiale affaiblit considérablement les différentes industries cinématographiques européennes qui eurent ensuite du mal à se remettre du conflit, laissant alors le champ plus libre au cinéma américain qui était en pleine expansion : « [in 1923] approximately 85 to 90 percent of movies screened in Britain were American [...] In 1927 just 5 percent of movies screened in France were French-made. Eighty percent of the films screened were American »<sup>2</sup>.

L'arrivée du son avec *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) ne modifia pas cet état de fait, et dans les années trente, les studios américains créèrent même des antennes européennes afin d'accroître leur présence sur le 'vieux continent' (à l'exception de l'Allemagne et de l'Italie où les régimes autoritaires limitaient le nombre de films importés)

La deuxième guerre mondiale et les destructions qu'elle provoqua en Europe profita à nouveau aux films américains lorsqu'à la fin du conflit, les différentes victoires alliées s'accompagnèrent du débarquement de films et de matériel de projection américains dans les zones libérées. Le cinéma hollywoodien put donc poursuivre son expansion sur les écrans européens afin d'y retrouver, voire même d'y accroître, ses parts de marché qui représentaient 56 % en 1949<sup>3</sup>.

Cet état de fait n'a pas changé depuis et, de nos jours, rares sont les pays européens où les films américains ne dominent pas le marché national ; on peut citer des exceptions comme la France qui est parvenue à maintenir une part de marché assez stable (et souvent supérieure à

---

<sup>1</sup> Kerry, Segrave. *American Films Abroad*. North Carolina : McFarland&Company, Inc., 1997. Page 4.

<sup>2</sup> Kerry, Segrave, *Op. Cit.*, pages 37 & 43.

<sup>3</sup> Thomas Schatz, *Boom and Bust, American Cinema in the 1940s*. Los Angeles : University of California Press, 1997. Page 303.

la moyenne européenne) face aux films américains<sup>4</sup>. Mais de façon générale, les films américains dominent le box office européen, tandis que de façon générale l'Europe ne cesse de déplorer la faible percée de ses productions cinématographiques sur le territoire américain où ces dernières peinent à se faire une place<sup>5</sup>.

Le rapport de force cinématographique entre les deux continents a donc tourné à l'avantage d'Hollywood depuis très longtemps, mais un tel déséquilibre a engendré des tensions constantes qui donnèrent lieu (et donnent encore lieu) à des propos hostiles aux films hollywoodiens. Ainsi dès les années 1920, la présence américaine sur les écrans européens suscitait déjà ces réactions hostiles : « [In 1927], the *Daily Express* newspaper worried that the exposure of British youth to US entertainment was making them 'temporary American citizens' » “[...] [Edouard Herriot, Minister of Public Instruction] described France [in 1928] as being 'colonized' by 'hostile propaganda' »<sup>6</sup>. De nos jours, les Européens, et notamment les Français, parlent souvent 'd'impérialisme culturel américain'<sup>7</sup>.

Ce déséquilibre dans les relations cinématographiques transatlantiques donna lieu à des négociations internationales également marquées par des tensions et des rapports de force entre Hollywood et l'Europe. Ainsi l'Allemagne introduisit les premiers quotas sur l'importation de films en 1921 et la France exigea des U.S.A. l'achat et la distribution de films français dans leur pays s'ils voulaient distribuer les leurs en France<sup>8</sup>. Mais dans les deux cas, l'intervention de l'organisme hollywoodien MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors Association) et les pressions qu'il exerça sur le gouvernement américain poussèrent ce dernier à intervenir<sup>9</sup>. Ces deux pays européens révisèrent alors leurs exigences en des termes plus favorables aux films américains.

Avec le Film Act de 1927, prorogé en 1938, la Grande Bretagne imposa aussi des quotas sur l'importation de films américains tout en gelant une partie des bénéfices de ces derniers. Néanmoins, d'intenses négociations entre Londres et Washington réduisirent considérablement ces quotas en 1942<sup>10</sup>.

Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, le gouvernement français voulut à nouveau imposer des quotas aux films étrangers (et donc surtout américains) afin de sauver son cinéma, mais à un niveau inacceptable pour les Américains<sup>11</sup>. Certains responsables hollywoodiens exprimèrent alors leur colère et leur menace à peine voilée contre ce manque de reconnaissance :

The French screen quota request resulted in furious reactions from Carl E. Milliken, who became the director of MPPDA's foreign department during the war. He demanded that the State Department contemplate using "dollar diplomacy" to break the resistance to Hollywood

---

<sup>4</sup> [www.obs.coe.int/oea\\_publ/market/focus.html](http://www.obs.coe.int/oea_publ/market/focus.html), *Focus* 2000 à 2008.

<sup>5</sup> [www.obs.coe.int/oea\\_publ/market/focus.html](http://www.obs.coe.int/oea_publ/market/focus.html), *Focus* 2000 à 2008.

<sup>6</sup> Nitin, Govil, John, McMurria et Toby, Miller. *Global Hollywood*. Londres : British Film Institute, 2001. Page 27 et Kerry, Segrave. *American Films Abroad*. Pages 41 & 44.

<sup>7</sup> Nitin, Govil, John, McMurria et Toby, Miller. *Op. Cit.*, page 28.

<sup>8</sup> Jens, Ulf-Møller. *Hollywood's Film Wars with France*. New York : University of Rochester Press, 2001. Pages 60-61.

<sup>9</sup> "In 1926, the US government – Commerce Secretary Herbert Hoover- appointed George R. Cauty as special Trade Commissioner in Europe; his function was to 'keep his eye on the situation [...] to monitor changes in film regulations and to gather information on conditions that could affect the [American] industry'." Kerry, Segrave, *Op. Cit.*, page 48.

<sup>10</sup> Thomas, Schatz, *Op. Cit.*, pages 23 & 155.

<sup>11</sup> Les producteurs français insistaient pour que le nombre de films américains montrés sur les écrans français soit de 72 films doublés en français, les Américains en voulaient au moins 108. Jens, Ulf-Møller, *Op. Cit.*, page 138.

exports : “Why should our Government be expected to continue supplying prodigious amounts of fuel, food, clothing and money to these reconstituted countries unless they in turn accord fair treatment to American business ? This question arises first and foremost, in our opinion, with reference to the interests of the American motion Picture industry[...]”<sup>12</sup>.

Les représentants du gouvernement américain, ‘soutenus’ par Hollywood, menacèrent de boycotter le marché du cinéma français si les quotas n’étaient pas modifiés. Les tensions ne s’apaisèrent pas, les négociations entre les deux gouvernements (surveillées, voire guidées, de près par les représentants de leur industrie cinématographique respective, surtout du côté américain) traînèrent en longueur avant que le sujet ne soit finalement inclus dans les accords Blum-Byrnes de mai 1946<sup>13</sup>. Lors de ces accords, les Américains acceptèrent le système des quotas, mais à un niveau insuffisant aux yeux des professionnels du cinéma en France. Selon eux, ces accords laissaient beaucoup trop le champ libre au cinéma américain avec seulement quatre semaines par trimestre réservées aux films français (tandis que la distribution de films américains doublés était limitée à 124 par an).

La mobilisation des professionnels du cinéma français permit d’augmenter le nombre de semaines à cinq en 1948 et aboutit également à la création d’un plan d’aide français pour son cinéma, mais ces accords laissèrent un goût amer à la profession et renforça sa méfiance à l’égard d’Hollywood<sup>14</sup>. Les tensions entre les deux milieux n’en furent donc qu’exacerbées.

Plus récemment, les tensions et rapports de force entre Hollywood et maintenant l’Union européenne ont ressurgi lors des négociations du GATT qui commencèrent en Uruguay en 1986. Les Européens ne voulaient pas inclure l’ensemble de l’industrie audiovisuelle dans ces négociations afin de protéger leur marché tandis que Jack Valenti, l’infatigable président de la MPAA (Motion Picture Association of America) depuis 1966, pressait le gouvernement américain de s’y opposer, tout en s’adjoignant l’aide de Martin Scorsese et de Steven Spielberg dans sa lutte contre le protectionnisme européen<sup>15</sup>. Les autorités européennes refusèrent de transiger sur ce point qu’elles jugeaient extrêmement important : « One European official commented, ‘Not only in France, but throughout the community, there is a feeling that we must have some protection for the European entertainment industry or it will simply disappear’ »<sup>16</sup>. L’Union européenne tint bon, en dépit des efforts contraires de Mickey Kantor, un habitué d’Hollywood où il fut avocat et qui était, en 1993, l’envoyé du président Bill Clinton à ces négociations. Ces dernières s’éternisèrent jusqu’en décembre 1993 lorsque les productions audiovisuelles ne furent finalement pas incluses dans les négociations du GATT grâce à un accord de dernière minute portant sur une exemption culturelle pour les aides financières et les quotas<sup>17</sup>. Cet accord ne fut pas du tout du goût de Jack Valenti, ce dernier n’ayant cessé de s’opposer à cette exception culturelle prônée par l’Europe et plus particulièrement par la France.

Jack Valenti quitta la tête de la MPAA en septembre 2004 et fut remplacé par Dan Glickman, ancien ministre de l’agriculture de Bill Clinton, mais nul doute que Jack Valenti fut peu satisfait d’apprendre qu’en octobre 2005 : « an overwhelming majority of the 191 member countries attending the biennial general meeting of UNESCO in Paris voted for a convention

---

<sup>12</sup> *Idem*, page 139.

<sup>13</sup> Accords diplomatiques signés pour la France par Léon Blum et pour les U.S.A. par James Byrnes et couvrant de nombreux sujets, dont celui du cinéma.

<sup>14</sup> Philippe, d’Hugues. *L’envahisseur américain*. Lausanne: Editions Favre, 1999. Pages 56 & 60.

<sup>15</sup> *Idem*, pages 119-121.

<sup>16</sup> Kerry, Segrave, *Op. Cit.*, page 273.

<sup>17</sup> Martin, Dale. *The Movie Game*. Londres : Continuum International Publishing Group LTD., 1997. Page 182.

legitimising the legal protection of cultural products, including film [...] enshrining a nation's right to put culture before trade»<sup>18</sup>.

Les studios hollywoodiens n'ont pas non plus apprécié les différents plans mis en place par la communauté européenne pour soutenir son cinéma. Ils lui reprochèrent ainsi le plan MEDIA I de 1991 à 1995 au budget de 200 millions d'euros, le plan MEDIA II de 1996 à 2000 au budget de 310 millions d'euros et le plan MEDIA Plus de 2001 à 2006 au budget de 520 millions d'euros<sup>19</sup> tandis que leur représentant, Jack Valenti, protestait contre les quotas européens limitant l'arrivée de produits américains, notamment contre la directive européenne (d'inspiration française) stipulant que les chaînes de télévision européennes devaient réserver une majorité de leur temps d'antenne aux œuvres européennes (ce qui incluait les films européens auparavant sortis en salles). Jack Valenti, qui disait de son combat qu'il était « une question de survie pour le cinéma américain », dénonça ces quotas qui « consignent les films et programmes de télévision américains de création à une nouvelle sorte de purgatoire », et les accusa d'être des « pratiques commerciales injustes »<sup>20</sup>. De tels propos soulignent à nouveau une tension très nette entre Hollywood et l'Europe en matière audiovisuelle.

Par ailleurs, les studios hollywoodiens et Jack Valenti n'ont cessé de protester contre les subventions accordées par certains pays à leur cinéma national, notamment contre l'aide financière fournie par le CNC (Centre National de la Cinématographie) aux productions françaises grâce à une taxe d'environ 11% sur le prix du billet de cinéma. Hollywood a ainsi demandé à son gouvernement de protester officiellement contre cette tactique de 'protectionnisme national' ne permettant pas aux films américains d'en profiter alors que les entrées payées par les spectateurs français des films américains en France abondent ce fond<sup>21</sup>. Néanmoins, les studios hollywoodiens et Jack Valenti omettaient sciemment de préciser qu'ils recevaient des subventions indirectes de la part de leur gouvernement qui intervenait aussi en leur faveur dès que nécessaire<sup>22</sup>.

Les récentes technologies numériques ont également donné l'occasion d'un rapport de force entre Hollywood et le continent européen.

En effet, la technologie numérique permet maintenant de se passer de la pellicule argentique grâce à l'utilisation de cameras spéciales qui enregistrent directement les scènes tournées sur une sorte de disque dur. George Lucas a ainsi tourné les deux derniers épisodes de la trilogie *Star Wars* (*Star Wars : Episod II- Attack of the Clones*, 2002 et *Star Wars : Episod III- Revenge of the Sith*, 2005) avec des caméras numériques.

Après son montage (qui utilise aussi la technologie numérique), le film est ensuite disponible en copie/fichier numérique qui offre l'intérêt d'une image de très grande qualité et dépourvue de 'bruits parasites' (qui deviennent rapidement visibles sur une copie argentique ayant été projetée à plusieurs reprises).

Le fichier numérique est aussi peu encombrant, peut être transmis par satellite ou fibre optique, et permet également de réduire les coûts de développement et de distribution d'un

---

<sup>18</sup> Michael, Gubbins et Nancy, Tartaglione-Vialatte. « The Cultural Divide ». *Screen International*, n° 1521, 28 octobre 2005, page 8.

<sup>19</sup> Martin, Dale, *Op. Cit.*, page 221 et Claude, Forest. *Economies contemporaines du cinéma en Europe*. Paris : CNRS Editions, 2001. Pages 65-69.

<sup>20</sup> Kerry, Segrave, *Op. Cit.*, pages 250 et 268 (ma traduction).

<sup>21</sup> Les 11 % prélevés sur la vente des entrées de *Titanic* (James Cameron, 1997) représentèrent plus de 51 millions de francs, « de quoi produire *On connaît la chanson* ou six fois *Marius et Jeannette* » (Christophe, Joly. « News ». *Studio Magazine*, n° 133, avril 1998, page 34).

<sup>22</sup> Ainsi en 1987, lors d'une rencontre avec le Premier Ministre canadien, le président Ronald Reagan dénonça publiquement un projet de loi canadien visant à introduire un système de licence pour l'importation de films. La pression américaine fut telle que ce projet de loi, qui visait essentiellement les films américains, ne fut jamais voté par le parlement canadien. (Kerry, Segrave. *Op. Cit.*, pages 264-266).

film qui, de 1500 à 3500 dollars par film, passent alors à seulement 200 dollars <sup>23</sup>. A l'aide d'un équipement un peu plus coûteux que celui requis pour la seule projection numérique en deux dimensions, les nouvelles technologies offrent aussi la possibilité de donner une nouvelle jeunesse aux projections en trois dimensions (3-D), et des films tels que *Journey to the Center of the Earth 3-D* (Eric Brevig, 2008) proposent ainsi aux spectateurs une nouvelle attraction au moment où le 'home cinema' et Internet détournent parfois les spectateurs des salles de cinéma.

Intéressée par de tels atouts, l'industrie cinématographique hollywoodienne s'est mise à 'basculer' dans le numérique lorsqu'en mars 2002, Disney, Fox, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal et Warner Bros. se sont mis d'accord pour l'adoption d'un standard unique appelé DCI (Digital Cinema Initiatives) qui devint pleinement officiel à la mi-2005. Ces grands studios sont ensuite parvenus à vaincre la réticence des exploitants américains devant les coûts induits d'équipement <sup>24</sup> en leur proposant de partager ces coûts à travers le versement d'une somme forfaitaire (appelée Virtual Print Fee) de 1000 dollars par écran et par copie numérique distribuée afin de les aider à s'équiper en matériels numériques.

En Europe, où les circuits de distribution et d'exploitation sont plus diversifiés et segmentés qu'aux U.S.A., il y a d'abord eu une grande réticence à adopter le standard américain. Cela se traduit par la création au tout début des années 2000 d'un programme européen de 12 millions d'euros destiné à créer un système européen numérique couvrant toutes les étapes de production d'un film <sup>25</sup>.

Néanmoins ce programme fut abandonné au profit du standard DCI en 2006 <sup>26</sup>, car il aurait été très coûteux pour certains exploitants européens de faire face à deux systèmes concurrents. En outre, cela n'aurait pas été favorable à l'exportation du cinéma européen à l'étranger où le format DCI est appelé à dominer le marché.

La réticence initiale et parfaitement compréhensible des Européens à adopter ce standard a néanmoins conduit l'Europe à prendre du retard à ce sujet. En effet, tandis que les U.S.A. comptaient 4650 écrans numériques (dont un peu plus de 700 en 3-D) en 2007, l'Europe n'en comptait que 864 (dont 174 pour la 3-D) <sup>27</sup> car dans le secteur européen de la distribution et de l'exploitation, personne n'accepte de payer seul la facture du numérique. Pour l'Europe, les studios américains ont maintenant signé des accords avec Arts Alliance Media (AAM) et XDC (deux sociétés spécialisées dans les équipements de projection numérique) <sup>28</sup> tandis qu'il leur faut convaincre les exploitants européens qui ne sont pas tous dans la même situation. Certains gros exploitants, qui dépendent beaucoup des films américains pour leur chiffre d'affaires, vont passer au numérique car les studios américains leur fournissent de nombreux

---

<sup>23</sup> Ce qui représentait en 2008 une économie d'un milliards de dollars par an. Source : [www.natoonline.org](http://www.natoonline.org) (consulté en août 2008), Michael, Gubbins. « Diversity Test for a digital Age ». *Screen International*, n°1503, 3 juin 2005, page 5 & Juliana, Koranteng. « Projecting Confidence ». *The Hollywood Reporter* (Weekly International Edition), 20-26 juin 2006, page 20.

<sup>24</sup> Une installation numérique coûte de 60 000 à 100 000 dollars par écran pour une 'durée de vie' relativement courte pour un projecteur numérique (pas plus de cinq à sept ans pour le moment). A cela il faut ajouter environ 25000 dollars si l'on veut que le projecteur soit aussi capable de projeter des films en trois dimensions. David, M. Halbfinger. « With Theaters barely Digital, Studios push 3-D ». [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com), 13 mars 2008 (consulté le 13 mars 2008) et John, Horn. « Hollywood's 3-D kick hits a bump ». [www.latimes.com](http://www.latimes.com), 10 juillet 2008 (consulté le 11 juillet 2008)

<sup>25</sup> Leon, Forde. « The Factor ». *Screen International*, n°1313, 22 juin 2001, page 10.

<sup>26</sup> Michael, Gubbins. « The big Switchover ». *Screen International*, n°1573, 24 novembre 2006, pages 4-6.

<sup>27</sup> Michael, Gubbins. « D-Cinema Divide hangs over the digital Switch ». *Screen International*, n° 1657, 5 septembre 2008, page 6.

<sup>28</sup> Adam, Dawtrey. « European Screens slow to turn 3-D ». [www.variety.com](http://www.variety.com), 13 juin 2008, page 2 (consulté le 24 octobre 2008).

longs-métrages ont donc signé ces accords après avoir décidé d'accélérer la sortie mondiale de copies numériques et de productions en 3-D (par exemple en 2009 *Avatar* de James Cameron ou *Monsters vs. Aliens* produit par Dreamworks). Les accords évoqués sont basés sur le modèle de partage des coûts appelé virtual print-fee et vont concerner environ 20% des cinémas qui représentent environ 90% du box office européen <sup>29</sup>.

Cependant, en Europe sont aussi projetés des films non-américains pour lesquels il faudra également créer un modèle européen de partage des coûts, ce qui complique la tâche. Or l'ensemble des petits exploitants européens (cela inclut les salles d'art et d'essai) qui diffusent ces nombreux films non-américains n'ont pas les moyens de passer au cinéma numérique. Cela va les mettre en grande difficulté, car il est certain que le passage au numérique se fera et il n'y a pour l'instant aucun modèle économique viable pour l'équipement de ces petites salles à l'échelle européenne. Ce fait est d'autant plus problématique pour la production cinématographique européenne que ses films, qui ne sont pas forcément adaptés au format des multiplexes, sont exploités dans ces salles ; leur disparition réduirait alors la possibilité d'exploiter ces longs-métrages dans un nombre suffisant de salles, et le choix de films offert aux spectateurs européens en serait alors réduit d'autant.

Des gouvernements européens ont certes un peu subventionné le passage au numérique <sup>30</sup>, mais devant le nombre de salles à équiper, tous s'accordent à dire pour l'instant que ça n'est pas au contribuable européen de régler la totalité de la facture (notamment celle des petites salles), ce qui, de toute façon, ne serait probablement pas accepté par la commission européenne à Bruxelles.

Le manque d'accord sur l'adoption d'un standard numérique unique en Europe et les discussions prolongées sur le passage au numérique ont donc créé un retard grandissant sur l'industrie cinématographique américaine, retard que les pays européens pourraient bien ensuite essayer de combler chacun de son côté, ce que soulignent certains observateurs : « [David] Hancock, [head of film and cinema at analyst Screen Digest and] one of the most seasoned observers of the digital cinema market is concerned by a confusing, fragmented market: "Different countries will deal with it in different ways but there's a lot of confusion now" » <sup>31</sup>.

On va donc continuer à entendre des critiques à l'égard de l'impérialisme économique américain qui impose à certains exploitants européens son modèle de passage au numérique tandis qu'il condamne les petits exploitants. Mais, dans le rapport de force qui va opposer les studios américains à l'Europe, cet argument sera quelque peu inexact, car une partie des difficultés sera due à l'impossibilité européenne de se mettre d'accord sur une attitude commune (ce qui n'est pas nouveau), tandis que les spectateurs européens ne pourront pas voir certains films en copie numérique ou en 3-D par manque de salles équipées pour la diffusion de tels films (ces derniers étant au début surtout américains).

Les relations entre Hollywood et l'Europe ont donc toujours fait l'objet de rapports de force, mais cela ne veut pas dire qu'aucune entente ne soit possible.

### **Des passerelles interculturelles.**

Si les studios hollywoodiens ont continué à défendre leurs parts de marché européennes, c'est également parce que ces dernières représentent une source importante de

---

<sup>29</sup> Michael, Gubbins. « D-Cinema Divide hangs over the digital Switch », page 6.

<sup>30</sup> Richard, Brass. « Continental shift ». *Screen International*, n°1562, 8 septembre 2006, pages 12-14.

<sup>31</sup> Michael, Gubbins. « D-Cinema Divide hangs over the digital Switch », page 7.

profits à une époque où les films hollywoodiens ne sont plus assurés de rembourser leurs coûts sur le seul territoire américain. Cela fut par exemple le cas avec *Hulk* (Ang Lee, 2003), dont la production coûta 137 millions de dollars mais ne rapporta que 132,17 millions de dollars aux U.S.A., montant insuffisant pour rembourser le studio Universal ; ce sont les 113,18 millions de dollars engrangés par le film à l'étranger qui permirent finalement au studio de rentrer dans ses frais<sup>32</sup>. De plus, la course aux blockbusters, qui occupe tous les studios américains depuis le milieu des années 1970, a donné lieu à une augmentation très importante des budgets de production (en raison des stars, des effets spéciaux, etc) et de publicité ; les studios américains sont alors devenus plus désireux d'exporter et de consolider leurs parts de marché à l'étranger afin d'assurer à toutes ces productions un succès permettant notamment de rembourser ces coûteux frais de production (en 2000 le coût moyen de production était de 54,8 millions de dollars, en 2007 il était passé à 70,8 millions de dollars). C'est dans ce contexte que l'Europe continue à être un marché important pour Hollywood, ce que confirma Dan Glickman en 2006: « Europe is the most important worldwide market outside North America »<sup>33</sup>.

Or, c'est à ce niveau que des passerelles entre Hollywood et l'Europe peuvent exister, et ont d'ailleurs commencé à naître.

Il faut d'abord dire qu'il existe des passerelles financières. En effet, cherchant à diversifier les sources financières de leurs productions afin d'éviter tout risque qui les mettrait dans une situation trop difficile, les studios se sont tournés vers l'Europe comme source de financement pour certaines de leurs productions, aidés en cela par la mondialisation de l'économie. Hollywood a ainsi pu profiter en Allemagne des déductions fiscales obtenues par les contribuables allemands qui investissaient dans les médias. Des sociétés allemandes rassemblèrent alors 16,8 milliards de dollars qui, entre 1997 et 2004, permirent de subventionner plusieurs grosses productions américaines ; on vit ainsi Paramount Pictures s'associer avec KG Allgemeine Leasing basé à Munich afin de financer *Mission : Impossible II*, New Line recevoir \$254 million grâce à Hannover Leasing afin de financer deux des trois épisodes de la trilogie *The Lord of the Rings* tandis que *Terminator 3 : the Rise of the Machines* fut en partie financé par les sociétés allemandes DCM (Deutsche Capital Management) et IFM (Internationale Medien und Film).

La nécessité de faire baisser les coûts de production (alliée à la mondialisation qui touche aussi le cinéma) a également poussé les studios hollywoodiens à délocaliser leurs tournages<sup>34</sup>, d'abord au Canada au début des années 1980, puis ensuite en Europe comme par exemple en Irlande avec le tournage de *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), de *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) ou de *King Arthur* (Antoine Fuqua, 2004), en Italie celui de *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002), en Allemagne celui de *The Bourne Supremacy* (Paul Greengrass, 2004) et de *Flightplan* (Robert Schwentke, 2005) aux studios Babelsberg tandis que les infrastructures espagnoles attirèrent les tournages de *Goya's Ghosts* (Milos Forman, 2006) ou de *Vicky Christina Barcelona* (Woody Allen, 2008).

Certes, il s'agit de passerelles qui sont avant tout financières et qui profitent essentiellement à Hollywood dont les studios furent attirés dans ces pays par leurs systèmes d'aides fiscales (mais qui profitèrent ensuite à l'économie de ces pays 'hôtes' en raison des emplois créés et des injections de capitaux américains dans l'économie locale : nuitées d'hôtel, location d'équipement, nourriture, etc). Ces passerelles financières, dont Hollywood est le principal

---

<sup>32</sup> [www.boxofficemojo.com/movies/?id=hulk.htm](http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=hulk.htm) (consulté le 4 septembre 2008)

<sup>33</sup> Robert, Mitchell. "Glickman stresses Importance of International Market," [www.screendaily.com](http://www.screendaily.com), 27 juin 2006 (consulté le 18 juillet 2006).

<sup>34</sup> Ce phénomène est appelé 'runaway productions' aux U.S.A.



bénéficiaire, ont néanmoins débouché sur des passerelles culturelles qui ne sont pas sans avantages pour les pays européens concernés.

En effet, les équipes techniques de ces pays européens participent aussi aux tournages des films américains, car les producteurs américains préfèrent les embaucher en raison de leur moindre coût, ne faisant venir sur place que les quelques techniciens américains indispensables (comme par exemple, le chef opérateur). En cas d'arrivée importante de productions américaines, les équipes européennes doivent même être étoffées par de nouveaux arrivants afin de faire face à la demande (en Irlande, on est ainsi passé d'une à six équipes de production capables de travailler sur plusieurs projets en même temps) tout en profitant de l'expérience des techniciens américains sur place. Cela peut ensuite être profitable aux industries cinématographiques nationales (cela fut le cas par exemple en Irlande), notamment si ces dernières sont suffisamment importantes pour offrir du travail à tous.

Pour les techniciens de pays où l'industrie cinématographique est moins avancée ou a pris du retard en raison de conditions historiques un temps défavorables, cela est intéressant en raison de la collaboration entre équipes locales et américaines. Cette collaboration avec les Américains permet alors d'améliorer la formation des techniciens nationaux, ce qui sera ensuite bénéfique pour leur propre industrie lorsqu'elle les emploiera sur ses tournages dont la qualité sera ainsi améliorée. Cela a été par exemple le cas dans les pays d'Europe de l'est avec l'arrivée importante de productions américaines<sup>35</sup> attirées là aussi par des coûts moins élevés qu'aux U.S.A. ; les studios Barrandov à Prague se sont d'ailleurs agrandis pour mieux accueillir les tournages étrangers, ce qui profite à l'industrie cinématographique tchèque qui bénéficie là d'infrastructures modernes et agrandies .

Les studios américains, qui sont également distributeurs aux U.S.A., se sont aussi intéressés à l'Europe pour la sortie de leurs films, d'abord d'une façon commune à travers UIP (*United International Pictures*), conglomérat créé par les gros studios en 1981 et leur permettant de distribuer leurs productions à travers le monde. Néanmoins, dans un contexte de mondialisation où les marchés étrangers sont de plus en plus importants, certains se sont ensuite intéressés à l'Europe de façon individuelle, en signant par exemple des contrats avec des circuits nationaux . On peut citer l'exemple de Buena Vista International qui s'est associé en 1992 avec la société française Gaumont. L'accord prit fin en 2004, mais la société française s'associa la même année à Columbia Pictures, qui avait déjà distribué certaines de ses productions (*Léon* -1994-, *Le 5<sup>ème</sup> élément*-1997- et *Jeanne D'arc*-1999, trois réalisations de Luc Besson) aux U.S.A. et à l'étranger <sup>36</sup>.

Les studios ne sont pas seulement associés à des films légers ou de divertissement pur ; on peut ainsi citer *La vie des Autres* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), efficacement distribué en Allemagne et dans d'autres pays européens de langue allemande par Buena Vista International, bras de Disney à l'étranger, (et dont le nom figure parmi les remerciements au générique de fin). Le film eut un succès qui lui assura un retentissement au delà des frontières de l'Europe, le menant jusqu'à l'obtention de l'Oscar du meilleur film étranger en 2007.

La collaboration qui existe entre sociétés européennes et studios américains a donc créé une passerelle culturelle qui bénéficie à la distribution de longs-métrages américains mais aussi à

---

<sup>35</sup> Comme par exemple celle de *Return to Cold Mountain*-Anthony Minghella, 2003-en Roumanie, de *From Hell*-Albert & Allan Hughes, 2001-, *Blade II*-Guillermo del Toro, 2002- ou encore de *The Chronicles of Narnia : the Lion, the Witch and the Wardrobe*-Andrew Adamson, 2005- en Tchécoslovaquie.

<sup>36</sup> Alison, James. « Sony has Gaul with Gaumont ». [www.variety.com](http://www.variety.com), 29 janvier 2004, pages 1-2 (consulté le 8 novembre 2008)

celle de longs-métrages européens, ces derniers tirant alors profit de l'ampleur du réseau mondial américain, à la fois dans leur propre pays, mais également à l'échelle mondiale.

Il n'a pas non plus échappé aux studios américains que leurs films ne sont pas les seuls à obtenir un très gros succès en Europe (tel celui de *Titanic*) et que certains films nationaux deviennent des blockbusters locaux avant d'obtenir un certain succès mondial. En Grande Bretagne il y eut ainsi l'exemple de *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994), ou de *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), en France celui du *Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), de *La Môme* (Olivier Dahan, 2007) ou de *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008). Toujours à la recherche de succès, les studios américains y ont vu des adaptations possibles, et ces adaptations (par exemple *Just Visiting* –Jean-Marie Poiré, 2001- adaptation des *Visiteurs*- Jean-Marie Poiré, 1993- ou *Welcome to the Sticks*, future adaptation avec Will Smith de *Bienvenue chez les Ch'tis*) représentent aussi une passerelle culturelle entre Hollywood et l'Europe.

Par ailleurs, participer au montage financier et à la sortie de telles productions nationales peut aussi être un avantage pour les studios américains et constitue une autre passerelle culturelle entre Hollywood et l'Europe. C'est ainsi que les studios se sont aussi investis dans la production de films locaux et l'on peut ainsi citer le cas de Warner Bros. qui a co-produit *Un long Dimanche de fiançailles* avec la société française 2003 Production ou encore *Le Boulet* (Alain Berbérian & Frédéric Forestier, 2002) avec la société française La Petite Reine<sup>37</sup>.

En Grande-Bretagne, on peut citer l'exemple de Disney / Touchstone Pictures, qui co-produit *Calendar Girls* (Nigel Cole, 2003) avec Harbour Pictures, ou celui de Focus Features qui a produit le très britannique *Atonement* (Joe Wright, 2007) et qui est en fait une filiale du studio américain NBC-Universal Pictures.

Les passerelles culturelles en ce domaine ne sont pas à sens unique et c'est ainsi que Gaumont a co-produit le remake américain des *Visiteurs* ou que la société de production de Luc Besson, Europa Corp., a également contribué au financement de *Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005).

Les passerelles culturelles sont aussi visibles pour les acteurs engagés. Les studios américains savent en effet que la présence d'acteurs nationaux peut aider le box office de leurs films sur certains marchés tout en leur donnant une allure plus internationale à l'heure de la mondialisation. C'est ainsi que plusieurs acteurs et actrices européens se sont retrouvés au générique de films américains ; on peut citer Judy Dench (*The Shipping News*-Lasse Hallström, 2001), Anthony Hopkins (*Nixon*, Oliver Stone, 1995, *The Mask of Zorro*, Martin Campbell, 1998), James McAvoy (*The Chronicles of Narnia* – Andrew Adamson, 2005-, *Wanted* -Timur Bekmambetov, 2008), Diane Kruger (*National Treasure*-Jon Turteltaub, 2004 & *National Treasure : book of Secrets*, 2007) Jean Reno (*Godzilla*-Roland Emmerich, 1998, *The Da Vinci Code*-Ron Howard, 2006), Tchéky Karyo (*The Patriot*-Roland Emmerich, 2000, *The Core*- Jon Amiel, 2003) ou Daniel Brühl (*The Bourne Ultimatum*).

Cet emploi d'acteurs étrangers dans des films américains est aussi favorisé par certaines aides fiscales européennes ; ainsi le système d'aide britannique demande aux productions de studios souhaitant bénéficier d'une déduction fiscale de passer une sorte de test culturel où sur 31 points (histoire, acteurs, décors, musique, etc), 16 doivent avoir une identité britannique<sup>38</sup>. C'est ainsi que l'actrice britannique Helen Mirren devint la mère du héros dans *National Treasure : Book of Secrets* (Jon Turteltaub, 2007) dont le tournage fit un détour par Londres

---

<sup>37</sup> Nancy, Tartaglione. « How the Jeunet Case developed ». *Screen International*, n°1504, 10 juin 2005, page 7.

<sup>38</sup> Réformé en avril 2006, le système a gardé le test culturel avec, en plus, une exigence de points dans quatre catégories très précises. Adam, Dawtrey. « EC approves U.K. tax credits ». *www.variety.com*, 22 novembre 2006, page 2 (consulté le 6 octobre 2007).

pour une scène se déroulant autour d'un bureau à Buckingham Palace et donnant ensuite lieu à une course-poursuite très mouvementée dans les rues de la capitale anglaise.

Il est certain que cette passerelle culturelle profite bien plus aux acteurs européens de langue anglaise qu'aux autres acteurs européens, mais pour tous une participation dans ce qui peut devenir un blockbuster américain leur facilite ensuite l'accès à d'autres productions américaines et peut amener Hollywood à récompenser leur talent. Ce fut historiquement le cas pour Charlie Chaplin, Lawrence Olivier ou encore Maurice Chevalier, ou plus récemment pour l'actrice britannique Tilda Swinton, qui incarnait la sorcière blanche dans le blockbuster américain *The Chronicles of Narnia* et obtint ensuite l'Oscar du meilleur second rôle en 2008 pour son interprétation de femme carriériste dans *Michael Clayton* (Tony Gilroy, 2007).

En fait, Hollywood reconnaît depuis longtemps le potentiel européen et n'hésite pas à accorder ses récompenses les plus prestigieuses à des talents européens ; pour les Oscars 2008, on peut ainsi citer l'actrice française Marion Cotillard qui obtint l'Oscar du meilleur rôle féminin pour *La Môme* -devenu *La vie en Rose à l'étranger*-, l'acteur britannique Daniel Day-Lewis celui du meilleur rôle masculin pour *There will be blood* et l'acteur espagnol Javier Bardem l'Oscar du meilleur second rôle masculin pour *No Country for Old Men*.

De leur côté, les acteurs et actrices américains font parfois des incursions dans le cinéma européen, tel Harrison Ford dans le franco-américain *Frantic* (Roman Polanski, 1988) ou Johnny Depp dans le français *La 9ème porte* (Roman Polanski, 1999) ou le britannique *Finding Neverland* en compagnie de Dustin Hoffman (Marc Forster, 2004). Ces choix sont néanmoins considérés comme risqués par de nombreux interprètes américains<sup>39</sup> qui apparaissent donc peu souvent dans des films européens. De plus, la reconnaissance européenne des talents américains est plus rare et se fait le plus souvent à travers les récompenses attribuées par la BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) dont la cérémonie a maintenant lieu avant celle des Oscars.

Enfin, des passerelles culturelles ont depuis longtemps été établies à travers les films visionnés, l'image et la connaissance qu'ils laissent d'un pays concerné et l'éventuelle envie d'aller le visiter. Ainsi, beaucoup d'Européens qui visitent les U.S.A. ne sont pas des 'néophytes visuels' du pays, et se réjouissent de retrouver lors de leurs voyages les paysages qu'ils connaissaient déjà par de nombreux films américains. Avant d'aller sur place, tous savent donc à peu près à quoi ressemble la Maison Blanche, le Washington Monument sur le National Mall, le Congrès, le pont de Brooklyn, Manhattan ou encore les grandes plaines ou la vallée de la mort.

Pour l'Europe, où certains films américains ont été tournés, cette passerelle culturelle visuelle s'est traduite de façon concrète par une arrivée plus importante de touristes américains, tels ceux qui ont voulu suivre les pas des héros de *The Da Vinci Code* dans Paris, ceux qui sont allés en Irlande, attirés par les paysages qu'ils avaient vu dans les films pour 12% d'entre eux en 2006 et 19% en 2007<sup>40</sup>, ou encore les touristes qui sont allés dans le comté anglais du Northumberland pour visiter 'l'école d'Harry Potter' à Alnwick Castle, utilisé pour les vues extérieures de l'école et pour tourner le match de Quidditch dans *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (le château a ainsi vu sa fréquentation augmenter de 120% grâce au succès mondial des films *Harry Potter*<sup>41</sup>).

---

<sup>39</sup> En raison d'une distribution parfois limitée aux U.S.A.

<sup>40</sup><http://www.failteireland.ie/getdoc/256c4d54-50e2-42bc-a967-7e1f2f0d32a2/Main-Market-Results.aspx> (consulté le 28 septembre 2007) et <http://www.failteireland.ie/getdoc/9ec3e923-1a66-4626-a755-4502be507edd/Main-Market-Results-2007> (consulté le 7 novembre 2008)

<sup>41</sup> <http://www.enjoyenglandsnorthcountry.com/movies> (consulté le 3 septembre 2007) et "The week in figure". *Screen International*, n°1609, 31 août 2007, page 7 (consulté le 2 septembre 2007)

## **Conclusion**

Les liens entre Hollywood et l'Europe sont donc complexes car ils incluent des considérations commerciales et/ ou politiques qui vont parfois bien au-delà des 'simples' considérations culturelles. Cependant, ces dernières peuvent donner lieu à des rapprochements entre les deux continents et leurs industries cinématographiques (même si certains Européens n'aiment pas toujours utiliser ce terme pour désigner leur activité cinématographique nationale), permettant ainsi de créer des passerelles interculturelles. Certes, ces dernières dépendent beaucoup d'Hollywood, mais elles ont permis aux deux 'continents' de tirer bénéfice de leur rapprochement, et il ne tient qu'à l'un et à l'autre de continuer ainsi dans un contexte de mondialisation de l'économie qui n'a fait qu'amplifier les paradoxes.