



N° 3642

ASSEMBLÉE NATIONALE

CONSTITUTION DU 4 OCTOBRE 1958

ONZIÈME LÉGISLATURE

Enregistré à la Présidence de l'Assemblée nationale le 20 février 2002

RAPPORT D'INFORMATION

DÉPOSÉ

en application de l'article 145 du Règlement

PAR LA COMMISSION DES AFFAIRES CULTURELLES,
FAMILIALES ET SOCIALES⁽¹⁾

sur

le cinéma

ET PRÉSENTÉ
PAR M. MARCEL ROGEMONT,

Député.

⁽¹⁾ La composition de cette commission figure au verso de la présente page.

La Commission des affaires culturelles, familiales et sociales est composée de : M. Jean Le Garrec, *président* ; M. Jean-Michel Dubernard, M. Jean-Paul Durieux, M. Maxime Gremetz, M. Édouard Landrain, *vice-présidents* ; Mme Odette Grzegorzulka, M. Denis Jacquat, M. Patrice Martin-Lalande, *secrétaires* ; M. Bernard Accoyer, Mme Sylvie Andrieux-Bacquet, M. Léo Andy, M. Didier Arnal, M. André Aschieri, M. Gautier Audinot, Mme Roselyne Bachelot-Narquin, M. Jean-Paul Bacquet, M. Jean-Pierre Baeumler, M. Pierre-Christophe Baguet, M. Jean Bardet, M. Jean-Claude Bateux, M. Jean-Claude Beauchaud, Mme Huguette Bello, Mme Yvette Benayoun-Nakache, M. Serge Blisko, M. Patrick Bloche, M. Alain Bocquet, Mme Marie-Thérèse Boisseau, M. Jean-Claude Boulard, M. Bruno Bourg-Broc, Mme Christine Boutin, M. Jean-Paul Bret, M. Victor Brial, M. Yves Bur, M. Dominique Caillaud, M. Alain Calmat, M. Pierre Carassus, M. Pierre Cardo, Mme Odette Casanova, M. Laurent Cathala, M. Jean-Charles Cavallé, M. Bernard Charles, M. Michel Charzat, M. Jean-Marc Chavanne, M. Jean-François Chossy, Mme Marie-Françoise Clergeau, M. Georges Colombier, M. René Couanau, Mme Martine David, M. Bernard Davoine, M. Bernard Deflesselles, M. Lucien Degauchy, M. Marcel Dehoux, M. Jean Delobel, M. Jean-Jacques Denis, M. Dominique Dord, Mme Brigitte Douay, M. Guy Drut, M. Jean Dufour, M. Nicolas Dupont-Aignan, M. Yves Durand, M. Christian Estrosi, M. Michel Etiévant, M. Claude Evin, M. Jean Falala, M. Jean-Pierre Foucher, M. Michel Françaix, Mme Jacqueline Fraysse, Mme Catherine Génisson, M. Jean-Marie Geveaux, M. Jean-Pierre Giran, M. Michel Giraud, M. Gaétan Gorce, M. François Goulard, M. Gérard Grignon, M. Jean-Claude Guibal, M. Francis Hammel, Mme Cécile Helle, M. Pierre Hellier, M. Michel Herbillon, Mme Françoise Imbert, Mme Muguette Jacquaint, M. Serge Janquin, M. Jacky Jaulneau, M. Patrick Jeanne, M. Bertrand Kern, M. Christian Kert, M. Jacques Kossowski, Mme Conchita Lacuey, M. Jacques Lafleur, M. Robert Lamy, M. Pierre Lasbordes, M. André Lebrun, M. Michel Lefait, M. Maurice Leroy, M. Patrick Leroy, M. Michel Liebgott, M. Gérard Lindeperg, M. Lionnel Luca, M. Patrick Malavieille, M. Alfred Marie-Jeanne, M. Marius Masse, Mme Jacqueline Mathieu-Obadia, M. Didier Mathus, M. Jean-François Mattei, M. Pierre Menjucq, Mme Hélène Mignon, M. Pierre Morange, M. Hervé Morin, M. Renaud Muselier, M. Philippe Nauche, M. Henri Nayrou, M. Alain Néri, M. Yves Nicolin, M. Bernard Outin, M. Dominique Paillé, M. Michel Pajon, M. Vincent Reillon, M. Bernard Perrut, M. Pierre Petit, M. Jean Pontier, M. Jean-Luc Prél, M. Alfred Recours, Mme Chantal Robin-Rodrigo, M. Marcel Rogemont, M. Yves Rome, M. Jean Rouger, M. Rudy Salles, M. André Schneider, M. Bernard Schreiner, M. Patrick Sève, M. Michel Tamaya, M. Pascal Terrasse, M. Gérard Terrier, Mme Marisol Touraine, M. Anicet Turinay, M. Jean Ueberschlag, M. Jean Valleix, M. Alain Veyret, M. Philippe de Villiers, M. Philippe Vuilque, Mme Marie-Jo Zimmermann.

SOMMAIRE

	Pages
REMERCIEMENTS.....	7
INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE : ÉTAT DES LIEUX	11
I.- LE CINÉMA EN FRANCE : UN REGAIN DE DYNAMISME DANS UN ENVIRONNEMENT MOUVANT	11
A. LE CINÉMA FRANÇAIS, ENTRE EUPHORIE ET MUTATIONS	11
1. Les résultats exceptionnels de 2001... ..	11
2. ... s'expliquent par une évolution des pratiques et des mentalités	15
3. ... mais ne doivent pas cacher l'importance des mutations structurelles	16
4 ... et la permanence de points faibles.....	20
<i>a) L'amont des films : l'écriture et les scénarios</i>	20
<i>b) L'aval des films : la promotion et la distribution</i>	22
<i>c) Les industries techniques</i>	23
B. LE SYSTEME DE SOUTIEN : UN MODELE QUE L'EUROPE NOUS ENVIE !	24
1. Des mécanismes complexes et juxtaposés... ..	24
<i>a) Le compte de soutien</i>	26
<i>b) Les obligations des diffuseurs</i>	32
<i>c) Les mécanismes fiscaux et de garantie financière</i>	39
<i>d) Des aides régionales encore modestes</i>	41
<i>e) Le soutien à l'exportation</i>	42
2. ...globalement performants pour l'accompagnement du marché... ..	44
3. ...mais fragiles et critiqués.....	45
<i>a) L'omniprésence des télévisions : une menace à moyen terme</i>	45
<i>b) Un système opaque... pour le plus grand confort des initiés ?</i>	49
II.- LE CINÉMA EN EUROPE : LE TEMPS DE LA PRISE DE CONSCIENCE	51
A. LES CINÉMAS EUROPEENS DANS L'ESPOIR D'UNE RELANCE	51
1. Une reprise généralisée pour les cinémas nationaux	51

2. Des systèmes d'aides diversifiés	57
a) <i>En Allemagne</i>	58
b) <i>En Italie</i>	61
c) <i>En Espagne</i>	64
d) <i>Au Royaume-Uni</i>	65
B. UNE ACTION COMMUNAUTAIRE ENCORE EN CONSTRUCTION	69
1. L'exception culturelle : une prise de conscience récente.....	69
2. La position encore ambiguë de la Commission sur les systèmes nationaux de soutien au cinéma.....	70
3. Des mécanismes de soutien communautaires diversifiés mais encore insuffisants	73
a) <i>MEDIA PLUS</i>	73
b) <i>Europa Cinemas</i>	75
c) <i>Eurimages</i>	76
DEUXIEME PARTIE : LES PROPOSITIONS	77
I.- ASSURER AU CINÉMA FRANÇAIS LES CONDITIONS D'UN DÉVELOPPEMENT DURABLE	79
A. PRÉSERVER LES CONDITIONS DE LA CONCURRENCE ET DE L'INDEPENDANCE POUR UNE PLUS GRANDE DIVERSITE DE LA CRÉATION	79
⇒ Revoir les règles applicables en matière de contrôle des concentrations	80
⇒ Préserver une production indépendante par un aménagement des obligations des diffuseurs	81
⇒ Clarifier la politique de soutien des chaînes publiques	82
⇒ Assurer une exposition équitable pour tous les films	84
B. OUVRIR LE FINANCEMENT DU CINÉMA	85
⇒ Mettre à contribution les nouveaux diffuseurs	86
⇒ Restructurer les dépenses du compte de soutien.....	87
⇒ Réformer le régime des SOFICAS	88
⇒ Donner une nouvelle dimension aux aides régionales	89
⇒ Mieux assurer l'amortissement des risques financiers	91
C. FORMER LES CITOYENS A L'IMAGE	92
⇒ Réaffirmer le rôle de la télévision publique en matière de diffusion de la culture cinématographique	92
⇒ Renforcer la place du cinéma à l'école.....	93

II.- REACTIVER LA COOPERATION BILATERALE.....	95
⇒ Adapter les critères d'aide nationaux pour faciliter les coproductions.....	95
⇒ Développer la coopération en matière de distribution	96
⇒ Organiser l'ouverture réciproque des systèmes nationaux d'aide automatique	96
III.- CONSTRUIRE UN VÉRITABLE ESPACE CINEMATOGRAPHIQUE EUROPÉEN	99
A. ENCADRER LES CONCENTRATIONS POUR PRÉSERVER LA DIVERSITÉ DES ACTEURS	100
⇒ Adapter les règles européennes en matière de concentration aux spécificités du secteur de la communication	100
⇒ Insérer une définition de la production indépendante dans la directive « Télévision sans frontières »	101
B. INTENSIFIER LE SOUTIEN A LA DISTRIBUTION	101
⇒ Accroître les moyens et les actions de MEDIA PLUS en faveur des distributeurs	102
⇒ Créer un fonds européen de garantie pour les distributeurs	103
⇒ Favoriser une meilleure connaissance des performances des films européens	103
C. RENFORCER LES ACTIONS COMMUNES EN FAVEUR DE LA PROMOTION DU CINÉMA EUROPÉEN	104
⇒ Mettre en réseau les Académies nationales du cinéma	104
⇒ Harmoniser les calendriers de sortie des films en Europe.....	105
⇒ Fédérer les initiatives nationales en faveur de la promotion et de l'exportation des films au sein de l'Union et dans le reste du monde.....	105
D. MIEUX FORMALISER LES OBLIGATIONS DES DIFFUSEURS DANS LA DIRECTIVE « TELEVISION SANS FRONTIERES »	106
⇒ Définir une obligation de diffusion des œuvres cinématographiques européennes	106
CONCLUSION	109
ANNEXES	111
ACTES DU COLLOQUE DU 20 FEVRIER 2002 SUR L'AVENIR DU CINEMA EN FRANCE ET EN EUROPE.....	121

Le présent rapport résulte des travaux d'une mission d'information créée par la commission des affaires culturelles, familiales et sociales et composée de M. Marcel Rogemont, président et rapporteur et de MM. M. Pierre-Christophe Baguet, Patrick Bloche, Michel Françaix, Michel Herbillon, Didier Mathus, Bernard Outin, Jean Pontier, André Schneider.

Les membres de la mission adressent leurs plus sincères remerciements à toutes les personnes qu'ils ont rencontrées, en France et en Europe, pour les informations qu'elles ont bien voulu leur communiquer.

INTRODUCTION

En décembre 2000, la commission des affaires culturelles, familiales et sociales, sur la proposition de son président, M. Jean Le Garrec, a décidé de constituer une mission d'information sur le cinéma, afin de prolonger le travail de fond sur des questions culturelles que la commission avait entamé, en 1999, avec une mission d'information sur les musées.

L'objectif assigné à cette mission était d'étudier la situation et les perspectives de l'industrie cinématographique française, élément clé de la vie artistique de notre pays et de la diversité culturelle en Europe et dans le monde, au moment où elle est confrontée à une transformation rapide de son environnement juridique, technologique, économique et financier.

Le point de départ de sa réflexion a donc été formulé en forme de constat d'urgence : depuis cinquante ans, le dispositif légal et financier mis en place par la puissance publique a permis de soutenir le cinéma français et de préserver son dynamisme, sa créativité et sa diversité. Aujourd'hui cependant, l'industrie cinématographique française doit faire face à une mutation profonde de son environnement qui vient remettre en cause les fondements même du dispositif de soutien public.

Accélération des mouvements de concentration des acteurs du secteur, renforcement des enjeux de concurrence, progression du processus de mondialisation culturelle, développement de la technologie numérique : autant d'évolutions recelant des menaces potentielles pour la prospérité future du cinéma français et, plus spécifiquement, pouvait-on penser, pour le système de soutien public qui a permis à notre industrie cinématographique d'exister et de perdurer.

Conscients que l'industrie cinématographique est au cœur des débats sur l'exception culturelle et persuadés que l'avenir de la diversité culturelle passe par la revalorisation du cinéma européen, les membres de la mission ont également souhaité accorder une attention toute particulière aux possibilités de renforcement de la coopération cinématographique au sein de l'Union européenne et de développement de la diffusion et de la promotion du cinéma français et européen dans le monde.

Au-delà du bilan des évolutions actuellement à l'œuvre tant au niveau national qu'international dans le secteur cinématographique, la mission se devait, bien entendu, de formuler des propositions pour faire évoluer le système public de soutien et le cadre juridique s'appliquant au secteur.

La mission d'information a commencé ses travaux en janvier 2001. Depuis cette date, elle a auditionné quarante-cinq personnes et effectué cinq déplacements à Berlin, Rome, Bruxelles, Madrid et Londres (la liste des personnes rencontrées et les programmes des déplacements sont présentés en annexe).

Elle avait décidé d'organiser sa réflexion à partir de trois questions :

- Quelles spécificités du système cinématographique français et européen convient-il de préserver, tant d'un point de vue juridique que financier ?

- Quelles évolutions faut-il envisager pour s'adapter au nouveau contexte et préserver la diversité culturelle ?

- Au sein du nouveau dispositif, quelle doit être la place de l'action européenne, tant à travers l'Union que par une coopération accrue entre Etats membres ?

Après plus d'une année de travail, ces axes de réflexion ont dans l'ensemble été tenus mais la position initiale des membres de mission, relativement pessimistes quant au système de soutien et à ses capacités d'affronter les changements évoqués, a quant à elle évolué. Il est vrai qu'entre temps, les exceptionnels résultats du cinéma français en 2001 sont venus illustrer les évolutions positives à l'œuvre dans notre industrie cinématographique et donner des raisons de croire en une certaine vitalité industrielle et créative du secteur.

La mission aura donc permis de constater que le système français d'aide publique au cinéma constitue un pilier de l'existence et des succès du cinéma français et peut même être aujourd'hui regardé comme une clé de la préservation de la diversité culturelle en Europe et dans le monde.

Certes, l'environnement économique du cinéma et les pratiques culturelles qui s'y rapportent connaissent aujourd'hui de profonds bouleversements qui ne pourront pas laisser inchangé le régime de soutien public mais toutes ces évolutions ne disqualifient pas la volonté de préserver, par un cadre légal et un système d'aide appropriés, l'industrie cinématographique qui, comme vecteur de culture, doit continuer à bénéficier d'un traitement d'exception.

PREMIÈRE PARTIE : ÉTAT DES LIEUX

I.- LE CINÉMA EN FRANCE : UN REGAIN DE DYNAMISME DANS UN ENVIRONNEMENT MOUVANT

Si l'on voulait faire un clin d'œil au premier succès du cinéma français de ce début d'année 2002, on pourrait dire que le cinéma français illustre avec constance, depuis maintenant près de trente ans, l'image du petit village gaulois qui résiste encore et toujours à l'envahisseur...

Malgré les aléas des bonnes et des mauvaises années et l'alternance de clameurs de gloire souvent immodestes et d'alarmes récurrentes d'une profession et d'une presse sur-réactives, la situation du cinéma français fait figure, au sein du paysage européen, de havre de paix et d'îlot préservé de prospérité et de libre création. Il suffit d'aller rencontrer des professionnels en Italie, en Allemagne ou en Espagne pour s'en apercevoir.

Même pendant les années où la performance des films français a été jugée médiocre, comme par exemple en 1998, la différence est frappante tant en termes de nombre d'entrées que de films produits ou de part de marché lorsque l'on se compare avec des pays européens comme l'Allemagne ou le Royaume Uni, qui se situent pourtant à un niveau comparable en ce qui concerne les recettes réalisées en salle¹.

Depuis cinquante ans, le dispositif légal et financier mis en place par la puissance publique a justement permis de soutenir le cinéma français et de préserver son dynamisme, sa créativité et sa diversité, y compris dans les périodes où la production nationale ne rencontrait pas le succès attendu.

Et pourtant, au moment même où elle atteint des sommets jamais égalés depuis des lustres, l'industrie cinématographique française est confrontée à une transformation rapide de son environnement technologique, économique et financier qui soulève bien des interrogations sur la pérennité voire la légitimité du dispositif de soutien public.

A. LE CINÉMA FRANÇAIS, ENTRE EUPHORIE ET MUTATIONS

1. Les résultats exceptionnels de 2001...

Selon les premières estimations du Centre national de la cinématographie (CNC), **les entrées dans les salles** de cinéma sont estimées à 185 millions pour l'année 2001, soit 11,4 % d'augmentation par rapport à l'année dernière.

¹ En 1998, le nombre de films produits était de 183 en France contre 70 en Allemagne et 90 au Royaume-Uni, le nombre d'entrées de 170 millions en France contre 148 en Allemagne et 135 au Royaume-Uni et la part de marché des films nationaux respectivement de 27 % en France contre 8,1 % en Allemagne et 12 % au Royaume-Uni (source : MEDIA Salles 2001)

La fréquentation cinématographique a atteint 23 millions d'entrées au mois de décembre 2001, soit 38,9 % de plus qu'en décembre 2000, ce mois réalisant le plus haut niveau d'entrées depuis plus de vingt ans.

- Fréquentation totale 2001 -

(millions d'entrées)	2001	2000	2001/2000 en %
Premier trimestre	56,88	46,77	+ 21,6
Deuxième trimestre	38,01	41,85	- 9,2
Troisième trimestre	38,44	33,04	+ 18,8
Octobre	14,92	13,41	+ 11,3
Novembre	13,10	13,86	- 5,5
Décembre	23,07	16,61	+ 38,9
Année complète	184,42	165,54	+ 11,4

Source : CNC

La part de marché des films français est estimée à 41 % en 2001, contre 28,5 % en 2000. Les films français ont réalisé en 2001 plus de 76 millions d'entrées, soit 29 millions de plus que l'année précédente, atteignant ainsi les niveaux observés il y a seize ans.

- Entrées réalisées par les films français -

Nombre d'entrées	1996	1997	1999	1998	2000	2001
+ de 2 millions	6	4	3	3	3	10
+ de 1 million	14	12	6	9	8	10
+ de 500 000	25	21	15	25	16	11

Source : CNC

Le succès ne se concentre pas sur quelques titres puisque dix films français ont réalisé plus de deux millions d'entrées et vingt plus d'un million. Parmi les cinq premiers films de l'année au « box-office », quatre sont français : *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 8 millions d'entrées, *La vérité si je mens 2*, 7,867 millions, *Le placard*, 5,31 millions et *Le pacte des loups*, 5,16 millions. Seul *Harry Potter* est venu, en fin d'année, se mêler à ce palmarès pour prendre la troisième place avec 6,97 millions d'entrées.

La part de marché des films américains en 2001 est estimée à 50 % contre 62,2 % en 2000. Les entrées des films américains ont donc diminué de 10,2 % passant de 103 à 92,5 millions.

La production française a atteint le chiffre record de 204 films (films agréés par le CNC), marquant une hausse de 10 % par rapport à l'année 2000. Ce niveau de production n'avait pas été atteint depuis 1981.

Le nombre de films à gros budget progresse puisque neuf titres dépassent un devis de 15,24 millions d'euros (100 millions de francs). Ils étaient sept dans cette catégorie en 2000, ce qui confirme l'industrialisation du secteur et sa capacité à dégager des financements importants. Aucun film ne dépasse cependant les 30,5 millions d'euros (200 millions de francs), comme cela avait été le cas en 2000 pour le film d'Alain Chabat *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre*.

A l'autre bout de la chaîne, les films à « petit budget » (moins de 1,5 millions d'euros soit 10 millions de francs) sont aussi nettement plus nombreux qu'en 2000 (plus de 60 contre 35 l'an passé). Quant à la progression de premières œuvres, après le ralentissement de l'année 2000 (53 films), elle a repris en 2001 avec 56 films agréés.

A l'exportation enfin, les films français connaissent une véritable explosion en 2001 puisque, selon les chiffres publiés par UNIFRANCE, les films d'expression française bénéficient d'une augmentation de 120 % de leurs résultats dans les salles étrangères par rapport à 2000. Sur les six pays « test » pour lesquels on dispose de chiffres hebdomadaires (Etats-Unis, Canada, Royaume-Uni, Québec, Espagne, Suisse et Allemagne), ces films ont cumulé 31 millions de tickets ; les résultats sont triplés en Allemagne, multipliés par 2,5 aux Etats-Unis et en Espagne et doublés au Québec. De plus, selon *Mediasie.org*, le total des spectateurs de films français dans les salles asiatiques en 2001 serait supérieur à 8 millions, avec notamment 2,6 millions au Japon et 3 millions en Corée.

Contrairement à l'année 1999, où le film *Astérix* concentrait la moitié des entrées des films de langue française, l'année 2001 voit l'explosion internationale de nombreux titres, qui amortissent ainsi leur carrière bien au-delà des frontières de l'Hexagone.

Evidemment, c'est *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet qui mène la danse (7,2 millions de spectateurs sans l'Italie), mais le film symbole de la réussite du cinéma français est suivi par les forts succès de titres tels que *Les rivières pourpres* de Mathieu Kassovitz, *Le placard* de Francis Veber, *Le pacte des loups* de Christophe Gans, *Le goût des autres* d'Agnès Jaoui, *Yamakasi* d'Ariel Zeitoun, *Belphégor* de Jean-Paul Salomé, *La pianiste* de Michael Haneke, *L'Anglaise et le Duc* d'Eric Rohmer, *Merci pour le chocolat* de Claude Chabrol, *Sous le sable* de François Ozon, etc.

Deux phénomènes nouveaux sont à souligner : en premier lieu, la variété des films et des auteurs montre clairement que l'élargissement des genres couverts par le cinéma français ne s'est pas fait aux dépens des grands films d'auteurs réputés. Le cinéma français a donc élargi son public. En second lieu, on rencontre une meilleure adéquation entre les succès en France et à l'étranger, signe que les grosses productions françaises offrent un contenu plus international que par le passé.

Les efforts consentis en amont par les créateurs et les producteurs français, et en aval par des distributeurs étrangers courageux ont largement porté leurs fruits. La hausse obtenue en une seule année indique bien la forte marge de développement que le cinéma français peut encore trouver hors de ses frontières.

*

Le cinéma français est donc actuellement dans un état tout à la fois réjouissant et exceptionnel par rapport aux autres cinémas européens, qui demeurent marginaux sur leur propre marché (cf. II. A de cette partie). Les chiffres actuels sont à peu près similaires à ce qui existait avant le développement du marché de la télévision privée, à la fin des années 70.

Toutes les prédictions les plus pessimistes se sont révélées fausses, de même que toutes les évolutions considérées comme irréversibles ont été contredites par l'actualité récente. Le cinéma d'auteur était condamné : il réalise aujourd'hui de véritables succès ; le cinéma français était considéré comme inexportable : les chiffres ont doublé ces dernières années ; seuls les films tournés en anglais pouvaient avoir une chance de succès : ce sont aujourd'hui des films en français qui marchent le mieux.

Le cinéma français était aussi censé ne pas « savoir » produire des films de genre comme les policiers ou les films fantastiques : pourtant, *Les Rivières pourpres* et *Le Pacte des loups* ont été de véritables succès... Quant au *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, il va réaliser plus de 60 millions de dollars de recettes aux Etats-Unis alors qu'il s'agit d'un film d'auteur, tourné en français, sur un sujet très français...

Ce succès et plusieurs autres avec lui en 2001 démontrent que malgré tout ce que l'on a pu dire, il existe en France un réel savoir-faire et de véritables talents qui n'ont rien à envier à aucun autre système et surtout pas au système

américain, qui fonctionne sur un modèle industriel associant production massive (600 films par an) et diffusion mondiale.

L'évolution des comportements des différents acteurs de la chaîne cinématographique peut expliquer ce changement.

2. ... s'expliquent par une évolution des pratiques et des mentalités

L'amélioration des performances de notre cinéma national s'explique par une revalorisation de l'offre cinématographique tout à la fois en volume (plus on produit de films, plus il y a de chance de réaliser des succès) et en contenu.

En ce qui concerne le contenu des films, d'aucuns sont prêts à considérer que le succès résulte d'une vraie révolution culturelle du cinéma français « *qui a su, avec créativité et sensibilité, retrouver le chemin du cœur du public* » (Alain Terzian). C'est en effet la première fois depuis les années quarante que quatre films français dépassent, la même année, les 5 millions d'entrées.

L'état d'esprit du public a changé : il n'y a plus d'*a priori* négatif par rapport aux films français, comme le montre un sondage réalisé en novembre 2001¹. 97 % du public va aujourd'hui voir des films français et 74 % des spectateurs estiment que la qualité de ces films s'est améliorée ces derniers temps ; c'est principalement l'amélioration des scénarios et de la façon de raconter les histoires qui est citée pour expliquer cette amélioration. Le public apprécie le développement de sujets plus accessibles. Le cinéma français n'est plus perçu comme systématiquement intimiste mais jugé par 55 % des spectateurs comme capable de rivaliser avec le cinéma américain, grâce à ses spécificités. Même si il apprécie l'orientation plus populaire du cinéma français, le public est donc attaché à ses particularités.

L'opposition un peu systématique entre le cinéma français, cinéma d'auteur élitiste et le cinéma américain, populaire et commercial n'a apparemment plus vraiment lieu d'être. Il est indéniable que de nombreux producteurs ont adopté des recettes américaines qui ont fait leurs preuves en matière de conquête du public : investissements renforcés en amont (scénario) et en aval (promotion) du tournage, élargissement de la gamme des films produits (fantastique, action, films pour enfants), accroissement des budgets de production (jusqu'à 30 millions d'euros). Les distributeurs sont également aujourd'hui plus impliqués dans le financement d'un film : ils ont de ce fait une influence plus grande sur les contenus.

Quant à la hausse de la fréquentation (185 millions d'entrées en 2001 contre 165,9 millions en 1999 et 153,5 millions en 1998), elle est tout à la fois liée à l'attractivité et à la diversité de l'offre de films et à l'amélioration tant qualitative que quantitative des conditions de projection : en cela, le

¹ Sondage réalisé par l'Observatoire de la satisfaction pour l'hebdomadaire Ecran Total, du 5 au 11 novembre 2001.

développement des multiplexes depuis 1993 a certainement contribué à l'accroissement du nombre de spectateurs.

Ainsi, dans le Nord de la France, la construction de multiplexes a multiplié la fréquentation par cinq. Implantés dans des zones où il n'y avait pas d'offres, les multiplexes ont généré une nouvelle clientèle. Cet effet se situe entre + 0 % et + 25 % lorsque le multiplexe s'est implanté en centre ville alors qu'il atteint + 50 % à + 80 % dans une création en périphérie (chiffres UGC).

3. ... mais ne doivent pas cacher l'importance des mutations structurelles

L'industrie cinématographique française est aujourd'hui confrontée à une transformation rapide de son environnement technologique, économique et financier qui vient ternir la joie des bons résultats de l'année 2001 et suscite de nombreuses interrogations et inquiétudes.

Plus peut être que tout autre, le secteur de la communication, et en son sein celui du cinéma, sont soumis, bon gré mal gré, à l'attraction de la **mondialisation**. Sous l'effet de la généralisation des technologies numériques, la circulation des œuvres s'intensifie, les marchés s'ouvrent, rendant encore plus stratégiques pour les acteurs de ces marchés le maintien voire l'accroissement de leurs positions industrielles. Pour pouvoir tenir leur rang dans un jeu économique et commercial libéralisé et donc de plus en plus rude, ils augmentent leur taille critique.

Le principal indicateur de ce durcissement réside dans l'**accélération des mouvements de concentration** capitalistique des acteurs du secteur, qu'ils soient producteurs, distributeurs, exploitants ou diffuseurs.

La seule année 2000 a été marquée par l'opération Vivendi-Seagram qui a donné naissance au groupe Vivendi-Universal, la fusion des réseaux de salles Pathé et Gaumont, les mouvements d'acquisition de sociétés de production par des diffuseurs (TF1/Téléma) et le renforcement des structures de distribution et de négoce des droits développé par l'ensemble des diffuseurs français. Ces mouvements se sont poursuivis en 2001, notamment avec l'intensification du déploiement américain de Vivendi-Universal qui sème le trouble et l'inquiétude chez les professionnels du cinéma et fait peser des interrogations de plus en plus fortes sur le devenir du groupe Canal Plus.

D'aucuns voient dans ces rapprochements une possibilité de renforcement des entreprises françaises du secteur et estiment que l'enjeu est de préserver l'identité nationale des entreprises de contenu et des détenteurs de droits par la constitution de groupes de taille internationale. Inversement, on peut craindre pour la survie de tout un tissu d'entreprises indépendantes qui, bien que fragiles économiquement parce que peu rentables et sous-capitalisées, sont essentielles à la vitalité du cinéma français.

Le danger n'est pas qu'imaginaire, comme voudraient le faire croire les tenants du « big is beautiful » : comme dans le reste du secteur de la communication, la concentration, qu'elle soit horizontale ou verticale, est une menace pour le cinéma français, car sa richesse réside dans la diversité de ses créateurs et la pluralité des moyens d'assurer la diffusion des œuvres. Or, qu'il s'agisse de la production (avec le rassemblement des producteurs dans le sillage des diffuseurs privés), de la distribution (avec la concentration des droits de 60 % des films français entre les mains d'un groupe désormais franco-américain) de l'exploitation (avec le rapprochement des salles Pathé et Gaumont), ou encore de tous les secteurs à la fois avec la croissante continue de Vivendi-Universal qui intègre désormais tous les métiers du secteur, les espaces d'autonomie et d'indépendance sont peu à peu sacrifiés sur l'autel de la rentabilité et de la nécessaire mondialisation.

Ce mécanisme de concentration ne peut qu'entraîner une **survalorisation des enjeux de concurrence** (notamment pour la maîtrise des catalogues de films, véritable nerf de la guerre audiovisuelle), en regard des ambitions culturelles, survalorisation parfois encouragée par les exigences de la Commission européenne en la matière, au détriment de la création et de la diversité culturelle.

Cette course au « toujours plus » s'est également traduite par une **massification des modes d'exploitation**, illustrée par le développement des multiplexes et la création de produits d'appel comme les cartes illimitées.

Jusqu'à un passé récent, l'activité de l'exploitation cinématographique s'inscrivait dans un contexte local, soumis à la montée en puissance de la télévision. Dans ce cadre, l'apparition des multiplexes a constitué une évolution importante, pour ne pas dire un bouleversement. A titre d'exemple, on rappellera que, dans les années 1980, les investissements des salles de cinéma se situaient à 61 millions d'euros (400 millions de francs) alors qu'ils dépassent aujourd'hui 230 millions d'euros (1,5 milliards de francs). Les enjeux sont désormais devenus mondiaux et l'avènement de la technologie numérique modifie les conditions de l'exploitation.

La diffusion des films se situe dans un environnement de plus en plus concurrentiel, particulièrement entre les salles et la télévision (augmentation du nombre de chaînes et de l'offre de films, qualité technique des équipements domestiques). La multiplication des supports bouscule la chronologie de diffusion des films et des activités nouvelles (jeux vidéo et internet) détournent également les jeunes des salles de cinéma.

Les multiplexes sont donc incontestablement, en tout premier lieu, une réponse à la concurrence accrue qui est faite aux salles de cinéma. Il fallait améliorer la technicité, le confort, la diversité de l'offre ainsi que l'accès des spectateurs.

Le nombre de multiplexes en service et en cours de construction se situe aujourd'hui dans un ordre de grandeur jugé raisonnable par les exploitants (82 en

exploitation et 64 projets approuvés) et pour l'essentiel, ces salles semblent aujourd'hui intégrées dans le paysage cinématographique.

Le régime de contrôle administratif des constructions mis en place en 1996, qui prévoit désormais une autorisation par les commissions départementales d'équipement cinématographique dès lors que la capacité d'accueil dépasse 800 places¹, a très certainement contribué à éviter un développement déséquilibré et excessif de ces nouvelles structures. Il permettra peut être demain d'éviter l'écueil d'un suréquipement que l'exploitation ne pourrait supporter, comme par exemple aux Etat-Unis, en Allemagne et en Espagne, où certains complexes sont déjà obligés de fermer.

Les multiplexes créent cependant bien souvent des tensions avec les autres salles, non seulement par les effets de « capture » du public qu'ils entraînent mais également en ce qui concerne la programmation des films art et essai, qui permettent tout à la fois aux petites salles de vivre et de répondre aux attentes de leur public et aux multiplexes de satisfaire à l'obligation de diversité de programmation que leur fixent les pouvoirs publics. On doit d'ailleurs noter ici que cette dernière demande entre partiellement en contradiction avec la volonté de garantir la survie des salles art et essai en leur permettant d'accéder aux films...

L'apparition des *cartes d'accès illimité* relève de la même logique que le développement des multiplexes : appliquer au cinéma des techniques validées par la grande distribution où les plus gros acteurs baissent les prix pour attirer les clients. Ici encore, les pouvoirs publics ont joué leur rôle de régulation du marché et de préservation des conditions de la concurrence en encadrant l'usage de ces cartes et en organisant les modalités de rémunération des ayants droit et de répartition des recettes.

Le principal danger généré par les cartes illimitées ne concerne pas, à terme, les exploitants indépendants (désormais préservé par le dispositif législatif mis en place dans la loi n° 2001-624 du 17 juillet 2001 portant diverses dispositions d'ordre social, éducatif et culturel) mais bien plus les secteurs de la production et de la distribution. En effet le système des cartes illimitées, en fidélisant les spectateurs dans un lieu de projection, donne des moyens de pression nouveaux aux exploitants.

Les cartes ont également eu des conséquences culturelles en entraînant une modification des comportements des spectateurs. Ceux-ci ne vont plus voir un film particulier, mais achètent un droit à consommer de la pellicule. Les conséquences sont cependant parfois inattendues : une étude bilan réalisée par le CNC en décembre 2001 tend ainsi à montrer que si les cartes profitent majoritairement aux films nouvellement à l'affiche, elles sont proportionnellement plus bénéfiques aux films européens non nationaux et aux

¹ La loi n° 98-546 du 2 juillet 1998 portant DDOEF avait abaissé les seuils d'autorisation, initialement fixé à 1500 places, à 1000 places pour une création et 1500 places pour une extension ; la loi n° 2001-420 du 15 mai 2001 relative aux nouvelles réglementations économiques est à nouveau intervenue pour abaisser à 800 places le seuil d'autorisation administrative.

cinématographies peu diffusées. A ce titre, plus de 90 % des possesseurs de cartes estiment avoir élargi leur éventail de films vus depuis qu'il ont une carte d'abonnement.

Cependant, il est incontestable que les cartes entraînent une accélération de la vitesse de rotation des films ; pour continuer à attirer un public plus assidu qu'auparavant et quasiment « cinéphage », il faut renouveler l'offre plus souvent. Comme, en parallèle, de plus en plus de films sortent chaque semaine, seuls ceux qui ont les moyens de financer une campagne de promotion importante parviennent à être remarqués du public et donc des programmeurs... et à tenir l'affiche plus de deux semaines.

Enfin, l'**arrivée de la technologie numérique** va profondément transformer les conditions de production, de distribution, d'exploitation et de « consommation » des films.

En ce qui concerne la production, les techniques numériques permettent déjà une plus grande souplesse de tournage (caméra DV) et de montage mais vont, en se généralisant, poser d'importants problèmes de recyclage aux industries techniques, tout particulièrement en ce qui concerne le tirage et les copies des bobines. Le numérique pourrait également, de façon assez paradoxale, constituer un frein en matière de production car, si son utilisation va permettre de réduire les coûts de production, celle-ci va également tirer à la baisse le budget des films, ce qui ne fera pas l'affaire des acteurs, dont les cachets sont calculés en proportion du budget global... Les talents pourraient donc se faire plus rares, ou plus réticents.

En ce qui concerne les distributeurs, toute la partie technique de leur métier (vérification et dépôt des copies) va quasiment disparaître ; en revanche ils vont avoir la possibilité, pour peu qu'ils puissent en acquérir les droits, de développer d'autres modes de commercialisation des œuvres sur les réseaux en ligne (téléchargement des films et diffusion en « streaming » sur les réseaux à haut débit). Ce nouveau mode de diffusion est encore pour le moment lourd à utiliser en raison d'une insuffisance de débit, mais le fait que la copie de fichiers musicaux via Internet soit devenue, en très peu de temps, une pratique courante, laisse penser que cette méthode de « consommation » des biens culturels s'étendra tôt ou tard aux films de cinéma.

Enfin, les conséquences pour les exploitants sont déjà connues : actuellement, le coût du passage à un équipement de projection numérique est évalué à environ 0,15 million d'euros (1 million de francs) par salle.

Les récents progrès constatés dans les technologies numériques incitent à penser que le mouvement de numérisation de la chaîne du cinéma est irréversible. Il est cependant encore difficile d'estimer à quel horizon il se mettra en place. Il n'est pas impossible que la technique soit prête avant que les conditions nécessaires de sa mise en œuvre soient réalisées, car l'investissement

sera essentiellement assumé par l'exploitation et les économies réalisées par la distribution et la production.

Les questions ouvertes en matière de gestion des droits moraux et patrimoniaux sont par ailleurs loin d'être réglées, les positions étant relativement différentes selon que l'on se rattache à la logique du copyright ou à celle du droit d'auteur. Les progrès technologiques réalisés en matière de marquage des œuvres devraient offrir des solutions mais le débat sur le principe même de la gratuité pour l'accès via Internet reste entier...

4 ... et la permanence de points faibles

a) L'amont des films : l'écriture et les scénarios

Le secteur de l'écriture et du développement des scénarios souffre en France de trois problèmes spécifiques :

- un problème de formation : personne n'apprend à rédiger un scénario ; il existe très certainement dans notre pays une vraie richesse créative en matière littéraire, mais les auteurs ne sont ni encouragés ni aidés à s'orienter vers le mode d'écriture spécifique qui est celui du cinéma.

On peut cependant souligner que la FEMIS¹ dispose, dans son cursus de formation, d'une section scénario (cinq diplômés par an) et propose, au titre de la formation continue, un atelier d'écriture d'une vingtaine de places... pour plus de 150 demandes en 2000. Dans le cadre de son action en région, des ateliers d'écriture de documentaires ont également été ouverts en Centre-Val de Loire et en Aquitaine ;

- un problème financier : le métier de scénariste ne fait pas envie, notamment parce qu'il n'est pas bien rémunéré ; aux Etats-Unis, des sommes colossales sont dépensées en écriture et en développement de scénarios qui ne seront peut être jamais portés à l'écran. En France, il n'existe pas véritablement d'initiative économique sur ce secteur ;

- un problème « culturel » : les jeunes scénaristes veulent absolument devenir réalisateurs, alors qu'il ne s'agit pas du tout du même métier ; la fonction créatrice du scénariste est dévalorisée, alors même qu'elle est très (trop ?) protégée par le système français du droit d'auteur qui fait de l'œuvre un objet intouchable par le producteur ou le réalisateur.

Pourtant, il existe un lien incontestable entre l'écriture et le succès d'un film : le temps est passé où la simple présence d'un acteur au générique assurait la réussite. C'est ce qui ressort du sondage précité sur les relations du public au cinéma français (34 % des spectateurs ayant jugé que la qualité des films français s'est améliorée l'expliquent par une amélioration des scénarios), et c'est

¹ FEMIS : Ecole nationale supérieure des métiers de l'image et du son

également le principal critère de sélection retenue par les diffuseurs pour choisir les films dans lesquels ils vont investir. Ainsi, pour TF1, qui doit financer vingt films sur les cinq cents qu'on lui propose chaque année, le premier critère de choix est bien le scénario. Si celui-ci est bon, peu importe qu'il n'y ait pas de vedettes au générique. En revanche, si le scénario est moyen, le film devra être « tiré » par des vedettes ou un réalisateur de poids, sinon l'échec est quasiment assuré.

Ce n'est un secret pour personne que tout le système américain repose sur une sélection drastique des scénarios et des phases très longues de mise au point et de réécriture, ce qui implique que l'on puisse investir des sommes importantes, éventuellement à perte, dans ces étapes de production. Et en effet, les producteurs de Hollywood consacrent régulièrement 10 % de leurs budgets de production à l'écriture et au développement.

Conscient de ces difficultés, le ministre de la culture a commandé en 1999 au producteur Charles Gassot (*Ceux qui m'aiment prendront le train*, de Patrice Chéreau, *Le Goût des autres*, d'Agnès Jaoui) un rapport sur « *l'écriture et le développement des scénarios des films de long métrage* ». Ce rapport, qui est le fruit d'un groupe de travail réunissant scénaristes, réalisateurs, producteurs et exploitants, a été remis en septembre 2000.

Les constats dressés situent bien la place plus que modeste tenue par la rédaction du scénario et son développement dans la production cinématographique. Les dépenses d'écriture ne représentent que 2,2 % des investissements totaux d'un film en France, alors que l'industrie cinématographique est une industrie de prototypes. Il s'agit là d'un montant faible, comparé aux frais de sortie des films, qui s'élèvent à 6 % du budget, mais aussi aux budgets de recherche et de développement des autres entreprises, qui sont de l'ordre de 10 % du budget général.

Ce sous-financement chronique s'explique assez largement par le fait que le producteur est seul à intervenir à ce stade du projet. Il existe bien des possibilités d'obtenir des financements pour l'écriture et le développement, mais la plupart de ces financements sont accordés de manière sélective, avec des enveloppes annuelles dont le montant ne répond pas aux besoins : 9 millions de francs par exemple pour l'aide sélective au développement du compte de soutien. En dehors de ces financements, peu de possibilités s'offrent aux producteurs.

« Le moment du développement est celui où le producteur engage des frais pour rémunérer des auteurs, sans certitude sur le résultat final. Il prend ainsi le risque d'effectuer des dépenses qui ne pourront être couvertes et qu'il devra assumer seul si le film ne se fait pas. Compte tenu des dépenses engagées et de la faiblesse de ses moyens propres, décider de ne pas faire le film devient alors la décision la plus difficile à prendre pour le producteur. Il sera, dans la plupart des cas, conduit à mettre le projet en production, même si celui-ci n'est pas complètement abouti. » (Rapport Gassot, p. 6).

Le rapport confirme par ailleurs les difficultés du métier de scénariste et le peu de considération dont il bénéficie dans la préparation d'un film : *« les auteurs travaillent souvent seuls, sans avoir la possibilité de dialoguer avec le réalisateur ou le producteur. Ils éprouvent de nombreuses difficultés à faire lire leur travail, à le faire connaître, à avoir une écoute, à rencontrer les interlocuteurs qui pourraient s'y intéresser. (...) Par ailleurs, il a été maintes fois souligné à quel point le métier de scénariste était dévalorisé : le scénariste accompagne rarement le tournage ou le montage du film, il est absent des dossiers de presse et son curriculum vitae n'est pas mentionné, il ne participe pas à la promotion du film. Son apport et son travail ne sont pas rendus visibles. »* (rapport Gassot p. 8).

Après avoir souligné, non sans humour, qu'*« une industrie qui atteint 30 % de part de marché (et même 44 % cette année !) avec seulement 2 % de dépenses de recherche fait preuve de beaucoup de talents ! »*, le rapport conclut donc que *« l'argent est trop rare au moment de l'écriture et du développement, et (qu')il faut donner les moyens aux producteurs d'investir davantage en amont de la production. Plus d'argent signifie plus de temps pour découvrir le travail des auteurs, pour que les talents se développent, pour mener les projets à maturité. »* (idem).

Les propositions de réforme avancées pour mieux soutenir l'écriture et le développement, donner une meilleure visibilité au travail des auteurs et promouvoir le travail des scénaristes ont largement été prises en compte par la réforme de la politique de soutien au développement du CNC annoncée par Mme Catherine Tasca, ministre de la culture et de la communication en avril 2001 (cf. B. 1.a), ci-après).

b) L'aval des films : la promotion et la distribution

La distribution est, de façon unanime, jugée comme le maillon faible des activités cinématographiques par rapport à la production et à l'exploitation. Déjà précaire à l'échelon national, la distribution française est *a fortiori* inexistante au niveau européen.

Pourtant, un rapport, rendu sur ce sujet en mai 2000 par M. Daniel Goudineau, alors directeur du cinéma au CNC, présente des conclusions nuancées et considère que, globalement, les films français sont plutôt bien distribués. Cette observation détaillée du secteur de la distribution a cependant permis de mettre en évidence des mécanismes et des tendances pleins d'enseignements.

Premier constat : il existe de fortes différences dans la distribution des films français et des films américains. La distribution des films américains se fait selon une logique de paquet ; de nombreux films, relativement médiocres, sortent en salle non pas dans le but de réunir des spectateurs mais simplement pour bénéficier d'un effet d'appel pour la distribution vidéo et télévisée. Ces films bénéficient d'une forte promotion et d'un nombre moyen d'écrans supérieur à

ceux dont bénéficierait un film français comparable. Cette différence d'exposition se retrouve dans le haut du tableau, parmi les films faisant les plus grosses entrées : là aussi, les films américains bénéficient d'un nombre d'écrans bien plus important que les films français.

Deuxième constat : la faiblesse et l'inadaptation des investissements de promotion des films français. On savait déjà que le budget promotionnel d'un film français est très inférieur à celui mis en œuvre par les studios américains ; mais on s'est également rendu compte que les dépenses sont mal orientées puisqu'elles se concentrent à 80 % sur l'affichage en région parisienne, alors que l'affiche est le média de promotion des films auxquels les spectateurs sont le moins sensibles...

Avec la multiplication des bandes annonces et des interventions de promotion à la télévision, les films américains, plus aisément repérables et identifiables à un genre connu, attirent les spectateurs qui recherchent des films « sans danger ». Les films français, qui sont tous plus ou moins des prototypes, attirent plus difficilement le grand public.

Troisième constat : la distribution de films français n'est pas une activité rentable. Les trois quarts des films ne parviennent pas à couvrir les frais d'édition. Il est donc très difficile de trouver des investisseurs prêts à se lancer dans ce secteur. Les distributeurs indépendants rencontrent de telles difficultés qu'ils sont aujourd'hui obligés d'étendre leur activité à la production de films. Une petite dizaine de sociétés contrôle aujourd'hui 60 % du marché.

A la suite de ce rapport, différentes mesures ont été annoncées par le Gouvernement en avril 2001, qui reprennent en parties les propositions présentées (cf. B. 1.a), ci-après.

c) Les industries techniques

Au sein du budget d'un film, le budget technique représente environ 15 % du coût total de la production. Les industries techniques jouent tout à la fois :

- un rôle de soutien à la production cinématographique nationale, car l'existence en France de moyens techniques de qualité est une garantie pour la pérennité de la production de films sur notre territoire et la diversité culturelle,

- un rôle de structuration économique, car les productions s'implantent souvent dans un secteur géographique où elles savent pouvoir trouver des moyens techniques performants.

Ce secteur essentiel pour le cinéma est aujourd'hui fragilisé car, si le nombre d'heures produites augmente, le marché des industries techniques doit néanmoins affronter :

- une dégradation des financements consacrés à la partie technique des films, les diffuseurs, premiers financeurs du cinéma, préférant mettre l'accent sur la partie artistique et tout particulièrement le casting ;

- une délocalisation croissante des tournages (pour environ 30 % des productions de stock), encouragée par la mise en place d'aides financières attractives dans différents pays européens et des coûts de main d'œuvre relativement faibles dans les pays de l'est de l'Europe ;

- un plus grand protectionnisme des différents pays européens, qui renforcent les règles en matière de territorialité des dépenses de production. En France, 100 % des aides accordées doivent être dépensées sur le territoire français, mais ce taux monte à 150 % en Allemagne (aides des Länder), et 333 % au Luxembourg.

Le marché est actuellement en pleine évolution technologique, car le développement du recours au numérique entraîne des mutations importantes tant dans la captation et le traitement de l'image que dans les modalités de diffusion des œuvres, notamment en salles. La France n'est pas en retard, mais le poids des investissements est considérable pour les entreprises et les aides proposées sont insuffisantes et souvent contraignantes.

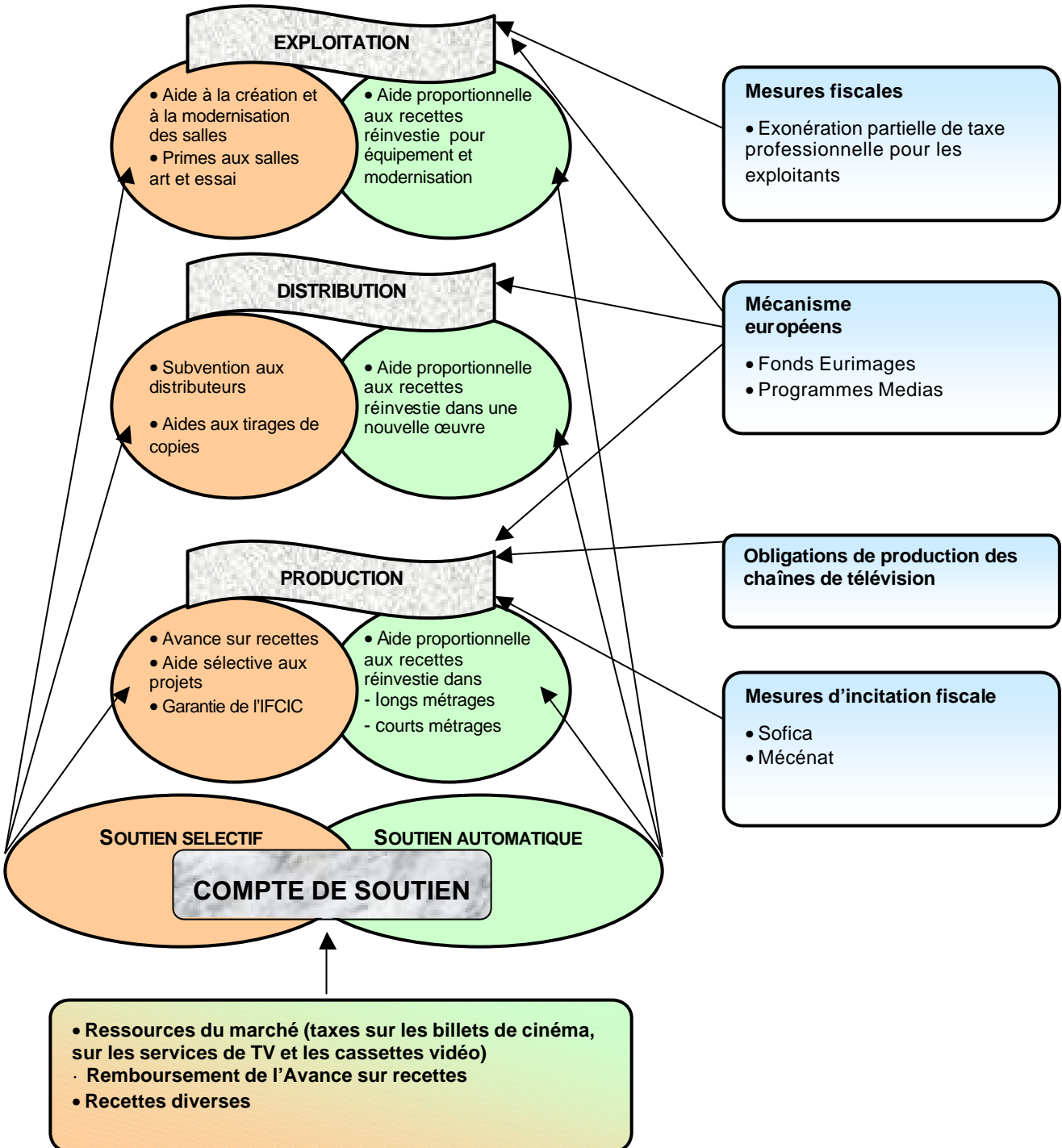
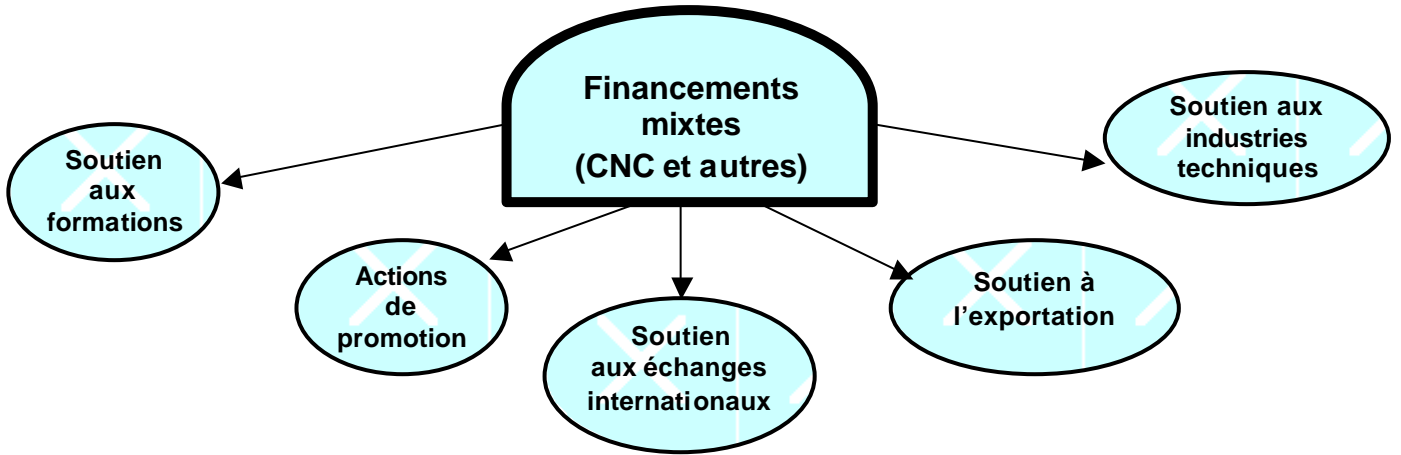
Sur le plan financier, les entreprises du secteur sont confrontées à une dégradation des marges, une fragilité des structures financières et à des difficultés pour trouver des financements à long terme, notamment en raison de la concentration bancaire qui a fait disparaître tout interlocuteur spécialisé.

Les industries techniques sont donc aujourd'hui dans une position financière extrêmement délicate et incapables de se développer pour répondre à la demande, alors qu'elles sont unanimement reconnues dans le monde pour leur excellence. Du fait, notamment, de l'absence d'aide adaptées à cet aspect technique et fondées sur une logique industrielle (comme cela existe par exemple dans les Länder en Allemagne), les industries techniques n'ont pas les moyens de créer un véritable studio comparable à Babelsberg ou à Cinecitta.

B. LE SYSTEME DE SOUTIEN : UN MODELE QUE L'EUROPE NOUS ENVIE !

1. Des mécanismes complexes et juxtaposés...

La grande qualité de la politique française du cinéma réside dans sa constance et sa plasticité. Le compte de soutien existe, dans son principe, depuis cinquante ans, sans avoir fait l'objet de remise en cause radicale en fonction des alternances politiques. Le système a par ailleurs toujours trouvé à s'adapter pour prendre en compte les évolutions techniques et économiques et poursuivre sa mission de soutien au marché et à la création.



De façon très schématique, on peut dire que ce système est aujourd'hui fondé sur deux piliers distincts :

- le principe de la contribution de tous les modes de diffusion des films au développement du secteur,

- les obligations de productions des chaînes de télévision, créées pour contrebalancer la fragilisation du cinéma en salle résultant du développement de chaînes de télévision commerciales, et notamment de Canal Plus.

Ce système est complété par des dispositifs de financement supplémentifs, peu importants en volume mais souvent stratégiques pour le bouclage des productions et accompagné, pour ce qui concerne le développement à l'international, par l'action d'associations.

Le système de soutien fonctionne donc selon une logique de filières : en apportant un soutien aux différents « métiers » du cinéma, il tend à préserver le pluralisme et des conditions de libre expression de l'ensemble des créateurs. Cette spécialisation a ses avantages (une capacité d'adaptation importante et la définition d'aides « sur mesure ») mais également ses inconvénients, au premier rang desquels figure une complexité incontestable qui n'a fait que s'aggraver, au fil des ans, avec la stratification des mesures et des critères d'aide.

Le schéma présenté page précédente tente, de la façon la plus lisible possible, de retracer l'ensemble des mécanismes de soutien qui coexistent aujourd'hui... pour le plus grand bonheur et parfois la plus grande perplexité des professionnels du cinéma !

a) Le compte de soutien

Tout le génie du compte de soutien au cinéma, géré par le Centre national de la cinématographie (CNC), est d'être fondé sur une logique d'épargne forcée de l'ensemble de la profession : les recettes réalisées par les films à travers leurs différents modes de diffusion sont restituées aux acteurs du marché – de façon automatique et sélective – afin de nourrir son activité. Il ne s'agit donc en aucun cas d'un régime de subvention publique au cinéma, comme cela existe dans de nombreux pays, mais bien d'une mutualisation partielle des profits organisée sur l'ensemble d'un marché.

· Les recettes du compte de soutien-section cinéma (prévisions 2002)

Le compte de soutien du cinéma et de l'audiovisuel – 448 millions d'euros en 2002 – est alimenté par trois principales sources de recettes :

- La *taxe sur le prix des places de cinéma* (TSA) abonde le compte de soutien à une hauteur de 103,04 millions d'euros (675,89 millions de francs), correspondant à une prévision de 182 millions d'entrées. La taxe sur le prix des

places de cinéma représente en moyenne 11 % du prix du billet et est versée en totalité à la section cinéma du compte de soutien.

- La *taxe sur les diffuseurs télévisuels* abonde le compte de soutien à hauteur de 330,08 millions d'euros (2,165 milliards de francs) correspondant à 5,5 % du chiffre d'affaires des diffuseurs télévisés. Cette taxe est ventilée à concurrence de 36 % pour la section cinéma et de 64 % pour la section audiovisuel.

- La *taxe sur les éditeurs vidéo* abonde le compte de soutien à hauteur de 12,65 millions d'euros (83 millions de francs) correspondant à 2 % du chiffre d'affaires des éditeurs et importateurs d'œuvres sur support vidéo et DVD. Cette taxe est ventilée à concurrence de 85 % pour la section cinéma et de 15 % pour la section audiovisuel.

D'autres sources de financement abondent le compte de soutien pour la section cinéma comme la taxe afférente à la diffusion de films pornographiques, les remboursements d'aides ou avances accordées par le CNC, à l'exception des remboursements d'avances sur recettes, qui, depuis le 1^{er} janvier 1996, viennent abonder directement, en cours de gestion, la dotation destinée aux avances sur recettes, soit environ 1,07 million d'euros (7 millions de francs).

- Ressources allouées à la section cinéma en 2001 et 2002 (prévisions) -

En millions d'euros

	2001	2002
TSA	96,65	103,0
Prélèvement films pornographiques	0,03	0,07
Taxes services TV	118,05	118,82
Taxes vidéos	10,3	10,75
Autres recettes	1,9	2,0
TOTAL	226,93	234,64

Source : CNC

· Les dépenses de la section cinéma : les aides accordées

Les aides peuvent faire l'objet d'une double distinction, selon leur nature (automatique ou sélective) et selon le secteur visé (production, distribution et exploitation).

⇒ *Les aides à la production :*

- Les films de long métrage français ou réalisés en coproduction internationale sont, dès lors qu'ils remplissent les conditions fixées par la réglementation, générateurs d'**un soutien financier automatique** du fait de leur exploitation commerciale en salles, de leur diffusion télévisuelle et de leur exploitation sous forme de vidéogrammes destinés à l'usage privé du public.

Pour déclencher le soutien automatique, le film doit être titulaire d'un agrément de production, délivré par le directeur général du CNC. Les sommes, calculées proportionnellement aux recettes réalisées, sont inscrites sur les comptes ouverts au CNC au nom des entreprises de production bénéficiaires et peuvent être mobilisées par les producteurs dans la production cinématographique.

Pour ce qui concerne la prise en compte des recettes réalisées en salle, le producteur récupère toujours plus que ce que son film a « rapporté » au compte de soutien par le biais de la taxe sur les billets : ainsi, en 2001, le taux de « retour » de l'aide automatique était fixé à 140 % du montant de taxe généré.

Le soutien automatique a vocation à être réinvesti dans la production de nouveaux films de long métrage, quelle que soit la langue de tournage du film. Il peut également être réinvesti dans la préparation de la réalisation des films de long métrage, la production de films de court métrage, la promotion des films à l'étranger. Toutefois, le soutien financier ne peut être réinvesti que si les créanciers privilégiés des films antérieurs ont été réglés.

- Créée en 1960, l'**avance sur recettes** est la **principale aide sélective** à la production de films de long métrage : elle a pour objectif de favoriser le renouvellement de la création en encourageant la réalisation des premiers films et de soutenir un cinéma indépendant, audacieux au regard des normes du marché et qui ne peut, sans aide publique, trouver son équilibre financier.

L'attribution des avances sur recettes est décidée par le directeur général du CNC après avis d'une commission composée de personnalités reconnues de la profession. Les avances peuvent être accordées avant ou après la réalisation. En 2000, 44 films ont bénéficié d'une avance avant réalisation d'un montant moyen de 370 000 euros (2,4 millions de francs). La sélectivité de la commission est très élevée puisqu'en moyenne 10 % seulement des projets sont retenus par cette instance. 25 films ont par ailleurs reçu des avances après réalisation, d'un montant moyen de 60 000 euros (395 000 francs).

Le niveau de remboursements annuels se situe à environ 10 % de la dotation totale affectée à l'aide (2,33 millions d'euros en 2000 pour une dotation totale de 22,11 millions d'euros).

- Depuis 1993, les sociétés de production de longs métrages titulaires de l'autorisation d'exercice délivrée par le CNC peuvent obtenir une **aide pour le développement** de leurs projets de films de long métrage de fiction, d'animation ou documentaires. Les différentes phases du travail d'écriture sont concernées par cette aide : option et achat de droits d'adaptation cinématographique d'œuvre littéraire ou de scénario original, écriture et réécriture, recherches et documentation. Les allocations d'aide sont remboursables dès la mise en production des œuvres : le remboursement s'effectue sur le financement du film et non sur ses recettes.

- Les **films de court métrage**, c'est-à-dire les films qui, pour un format de 35 mm, ont une longueur inférieure à 1 600 mètres, ou les œuvres cinématographiques d'une durée de projection inférieure à une heure, peuvent également bénéficier d'aides sélectives avant et après réalisation.

- Les aides à la production comprennent enfin une aide à la musique, une aide aux coproductions franco-canadiennes et une aide à la production cinématographique des pays en développement.

– Nouvelles mesures en faveur de l'écriture et du développement –

mise en application du rapport Gassot

En avril 2001, la ministre de la culture a annoncé :

⇒ la création au CNC d'un bureau d'information et d'orientation des auteurs,

⇒ la mise en place d'un « trophée du premier scénario » d'un montant unitaire de 40 000 francs (budget total : 1 million de francs),

⇒ la transformation du quatrième collège de l'avance sur recettes en Commission de soutien au scénario, dotée d'un budget de 5 millions de francs par an et chargée de soutenir des scénaristes expérimentés dans leur travail d'écriture et de réécriture :

L'aide à l'écriture est destinée à des projets en cours d'écriture présentés sous la forme d'un synopsis. Elle peut être sollicitée par un auteur ou un auteur/réalisateur qui a écrit ou réalisé au moins un long métrage porté à l'écran.

L'aide à la réécriture est destinée à des projets présentés sous la forme d'un scénario pour lequel un travail complémentaire d'écriture est nécessaire. Elle peut être sollicitée soit par un auteur ou un auteur/réalisateur (sous réserve qu'il puisse justifier d'une expérience artistique dans le domaine cinématographique ou audiovisuel ou qu'il ait été lauréat des Trophées du premier scénario) soit par une société de production de films de long métrage.

⇒ la mise en place d'un dispositif de relais financier au développement de projets.

L'ensemble des crédits destinés à ces nouveaux dispositifs de soutien s'élèvera, en 2002, à **3,05 millions d'euros** (20 millions de francs).

⇒ *les aides à la distribution* :

- Les films de long métrage français ou de coproduction franco-étrangère peuvent, après délivrance de l'agrément de production, devenir générateurs de **soutien financier automatique** au profit de l'entreprise qui les distribue. Les sommes inscrites au compte du distributeur sont proportionnelles à la recette du film en salles et destinées à être réinvesties dans la production et/ou la distribution d'une nouvelle œuvre agréée.

- L'**aide sélective à la distribution** est accordée aux entreprises de distribution dûment agréées par le CNC. Elle revêt deux aspects :

. une *aide à l'entreprise* proprement dite (ou *aide au programme*), pour la réalisation de son programme de sorties de films ou pour soutenir ses dépenses de structure. Les sociétés qui peuvent bénéficier de cette procédure sont celles ayant une activité suffisamment régulière et significative et dont la qualité éditoriale est reconnue.

- une *aide film par film*, qui ne peut être accordée que pour les films présentés par des sociétés n'ayant pas bénéficié d'une aide au programme. Elle peut revêtir deux formes : des avances remboursables sur les frais de promotion/édition des distributeurs et/ou la prise en charge des tirages de copies.

– **Nouvelles mesures en faveur de la distribution** –

mise en application du rapport Goudineau

En avril 2001, le ministre de la culture a annoncé :

⇒ Un élargissement du soutien automatique à la distribution (agrément pour la sortie en salle de téléfilms),

⇒ une bonification du soutien financier aux entreprises.

De plus, le décret du 9 juillet 2001 qui fixe les obligations des services de télévision diffusés en clair par voie hertzienne prévoit que les éditeurs de ces services pourront réaliser une partie de leurs obligations d'investissement par un soutien à la distribution, à concurrence de 0,2 % de leur chiffre d'affaires (cf. paragraphe suivant).

. Une aide peut désormais être spécifiquement accordée pour la **distribution de premiers films bénéficiant de l'avance sur recettes** : il s'agit d'une avance remboursable d'un maximum de 30 500 euros (200 000 francs), dont le montant exact est fixé par la commission d'aide sélective à la distribution au regard du budget de sortie ; elle est accordée aux distributeurs de ces films dans la limite de 50 % des dépenses de promotion et d'édition pour les films dont le budget de sortie ne dépasse pas 230 000 euros (1,5 millions de francs).

⇒ *les aides à l'exploitation* :

- Les recettes perçues aux guichets des salles de cinéma génèrent une allocation de **soutien financier automatique** au bénéfice des exploitants. Cette allocation est proportionnelle au montant de la taxe encaissée sur le prix du billet. Le soutien est destiné à financer les travaux d'équipement et de modernisation ainsi que les créations de salles.

- **Le soutien sélectif à la création et à la modernisation des salles** vise à favoriser le maintien d'un parc de salles de cinéma dans les régions insuffisamment desservies tant du point de vue de l'accès au film que de celui de l'équipement. Cette politique a pour objectif d'assurer une meilleure desserte cinématographique du territoire et à améliorer l'aménagement des salles.

- Le CNC accorde également des aides aux salles à programmation difficile, des subventions aux salles art et essai et des primes d'encouragement à l'animation et à la diffusion cinématographiques.

⇒ *Les aides à l'édition vidéo* :

Cette aide, attribuée aux entreprises d'édition vidéo assujetties à la taxe sur les ventes et locations de vidéogrammes (vidéo-cassettes et DVD), est un soutien financier à l'édition de vidéogrammes destinés à l'usage privé du public.

Elle est accordée sous deux formes :

- Le **soutien automatique** est destiné aux éditeurs vidéo qui commercialisent des films français qui ont été agréés et sont sortis en salle depuis moins de six ans,

- **Le soutien sélectif**, décidé sur avis d'une commission, encourage l'édition de programmes à caractère culturel.

– *Aides accordées sur la section cinéma du compte de soutien* –

En millions d'euros

Aides	2001	2002
Aides automatiques	130,05	142,18
Dont :		
Production-distribution	79,19	88,19
Exploitation	47,36	50,49
Vidéo	3,51	3,51
Aides sélectives	87,44	81,78
Dont :		
Avance sur recettes	22,11	nc
Autres aides	65,33	nc
TOTAL (hors frais de gestion)	217,49	223,96

Source : CNC

b) Les obligations des diffuseurs

Les relations entre les éditeurs de services de télévision et les organisations professionnelles représentatives de l'industrie cinématographique sont formalisées par trois accords actuellement en vigueur :

- l'accord conclu le 8 janvier 1999 entre le Bureau de liaison des industries cinématographiques (BLIC), la Société des auteurs réalisateurs producteurs (ARP) et les chaînes de télévision diffusées par voie hertzienne en clair (TF1, France 2, France 3, ARTE et M6) a pour objectif d'encadrer le régime des délais de diffusion des œuvres cinématographiques sur les chaînes en clair, suite à l'entrée en vigueur de la révision de la directive européenne « Télévision sans frontières » (chronologie des médias) ;

- l'accord conclu le 15 mars 1999 entre le BLIC, l'ARP et les sociétés TPS Cinéma (éditeur de chaînes cinéma diffusées sur le câble et le satellite) et Multivision (service de paiement à la séance) précise les règles applicables par ces chaînes en matière de chronologie des médias, les conditions et les durées de détention des droits, et notamment des droits exclusifs, et encadre le niveau de l'investissement des diffuseurs dans la production cinématographique européenne et d'expression originale française.

Il prévoit notamment que TPS cinéma consacre au moins 26 % de son chiffre d'affaires à l'acquisition d'œuvres cinématographiques européennes, une

part de cet engagement devant être consacrée à l'acquisition d'œuvres d'expression originale française. L'accord prévoit également que TPS Cinéma soutient l'exploitation cinématographique et la promotion des films en salles en y consacrant un montant correspondant à 1 % de son chiffre d'affaires dès lors que le chiffre d'un million d'abonnés est atteint, ce qui est le cas aujourd'hui.

- l'accord conclu le 20 mai 2000 entre le BLIC, l'ARP, le BLOC (bureau de liaison des organisations du cinéma) et la chaîne Canal Plus. Cet accord, valable jusqu'en 2004, fixe les règles applicables en matière de chronologie des médias, la durée maximale d'exclusivité des droits de diffusion acquis par la chaîne et détermine la contribution du diffuseur à l'achat d'œuvres cinématographiques européennes.

Les principes essentiels de ces accords ont été ou seront très prochainement pris en compte par la réglementation qui a été entièrement renouvelée à la suite de l'adoption de la loi n° 2000-719 du 1^{er} août 2000 portant modification de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication.

· **Les obligations des chaînes hertziennes diffusées en clair**

Les obligations de production des chaînes hertziennes terrestres ont pour base légale l'article 27 (3°) de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication. Cet article renvoie à des décrets en Conseil d'Etat le soin de fixer les principes généraux définissant les obligations concernant la contribution au développement de la production cinématographique, les dépenses minimales consacrées à l'acquisition de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques ainsi que l'indépendance des producteurs à l'égard des diffuseurs. Ce dispositif a été complété par la loi du 1^{er} août 2000.

Le régime applicable aux services diffusés en clair était jusqu'alors prévu par le décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 modifié. Ce texte a été remplacé le 1^{er} janvier 2002 par le décret n° 2001-609 du 9 juillet 2001, complété par le décret n° 2001-1329 du 28 décembre 2001, qui reprennent et complètent le dispositif antérieur.

Les services diffusés en clair doivent désormais consacrer au développement de la production cinématographique au moins 3,2 % de leur chiffre d'affaires net de l'exercice précédent (contre 3 % auparavant). Depuis 1995, 2,5 % au moins doivent être consacrés à la production d'œuvres d'expression originale française, 0,5 % pouvant l'être à la production d'œuvres européennes.

En outre, les chaînes ne peuvent prendre de « parts producteur » que par l'intermédiaire d'une filiale spécialement créée à cet effet. Celle-ci ne peut cependant pas prendre personnellement ou partager solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation des œuvres cinématographiques ni en garantir la bonne fin.

Au titre de chaque œuvre, la contribution des diffuseurs est encadrée par deux dispositions : elle ne doit pas excéder la moitié du coût total de cette œuvre d'une part et elle ne doit pas être constituée pour plus de la moitié par des sommes investies en « parts producteur » par les filiales.

Parmi les dépenses éligibles pourront désormais être prises en compte, outre les préachats de droits de diffusion et les parts de coproducteurs, les contributions des éditeurs à un fonds en faveur de la distribution cinématographique, sous réserve qu'un tel fonds soit institué par accord entre eux et les professionnels du cinéma. Il appartiendra au Conseil supérieur de l'audiovisuel de valider ce type d'investissement sur la base de l'accord professionnel.

Enfin, depuis l'adoption du décret n° 99-189 du 11 mars 1999 modifiant le décret du 17 janvier 1990, les chaînes sont soumises à l'obligation de consacrer au moins 75 % de leurs obligations d'investissement à des contrats avec des entreprises de production indépendantes. Les conventions passées avec le CSA ou les cahiers des charges fixent les conditions d'application de cette obligation.

Les critères d'indépendance retenus sont les suivants :

- La société de production n'est pas détenue, directement ou indirectement, par le service de télévision pour plus de 15 % de son capital social.

- Elle n'est pas contrôlée, au sens de l'article 355-1 de la loi du 24 juillet 1966 sur les sociétés commerciales, par un actionnaire ou groupe d'actionnaires contrôlant par ailleurs le service de télévision.

- Elle n'a pas de lien constituant une communauté d'intérêt durable avec le service de télévision.

Le dispositif résultant du décret du 9 juillet 2001, complété par le décret n° 2001-1329 du 28 décembre 2001, tout en reprenant les principes de la réglementation antérieure, renforce les obligations des diffuseurs et propose une définition beaucoup plus précise de la production indépendante.

La part minimum obligatoirement consacrée à la production indépendante reste fixée à 75 % de l'obligation globale. Les critères permettant de définir l'entreprise de production indépendante sont également repris de la réglementation antérieure ; en revanche, la nouvelle réglementation innove en ce qu'elle retient la durée de l'exclusivité des droits, le nombre de diffusions acquies et la détention des mandats et droits secondaires nécessaires à l'exploitation de l'œuvre cinématographique comme critères discriminants.

Pour être prise en compte au titre de la production indépendante, une œuvre cinématographique doit non seulement être produite par une entreprise de

production indépendante mais son producteur doit également en conserver ou en retrouver rapidement la maîtrise. En effet, les droits de diffusion ne peuvent être cédés que pour deux diffusions et ne peuvent pas excéder dix-huit mois pour chaque diffusion. En outre, le diffuseur n'est autorisé à prendre pour lui-même ou pour ses filiales qu'un seul type de droit secondaire ou mandat de commercialisation parmi les cinq modes d'exploitation identifiés par la réglementation : salles, télévision, vidéo, Internet, ventes à l'étranger.

· **Le cas particulier de Canal Plus**

La chaîne Canal Plus a été fondée sur un contrat avec le cinéma français, ce partenariat étant d'ailleurs antérieur à la réglementation. En contrepartie du droit de diffuser, de façon cryptée, les films en première exclusivité, un an après leur sortie en salle, la chaîne s'était engagée à soutenir de façon spécifique la production cinématographique française.

Ses obligations ont été fixées par le décret n° 95-668 du 9 mai 1995 ; les dispositions de ce décret sont reprises et précisées par le décret n° 2001-1332 du 28 décembre 2001 portant application de la loi du 1^{er} août 2000, qui prend également en compte les accords conclus entre la chaîne et la profession.

A compter du 1^{er} janvier 2002, il est donc prévu que Canal Plus consacre chaque année au moins 20 % des ressources totales de l'exercice à l'acquisition de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques. Les acquisitions de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques européennes et d'expression originale française représentent, respectivement, au moins 12 % et 9 % des ressources totales de l'exercice. En outre, ces acquisitions ne peuvent être inférieures à des montants par abonné en France déterminés par la convention.

En effet, Canal Plus s'est engagée, par accord avec les organisations professionnelles du cinéma repris dans l'avenant à la convention avec le CSA signé le 22 décembre 2000, à ce que le montant de ses obligations d'acquisition de droits de diffusion d'œuvres européennes et d'expression originale française ne soit pas inférieur au montant le plus élevé entre les pourcentages précités et un minimum garanti par mois et par abonné fixé à au moins 3,13 euros (20,50 francs) au titre des œuvres européennes et à au moins 2,36 euros (15,50 francs) au titre des œuvres d'expression originale française.

La chaîne s'est également engagée à consacrer 45 % de sa contribution envers la production nationale au préachat de films ayant un devis inférieur à 5,34 millions d'euros (35 millions de francs). De plus, Canal Plus est soumise à l'obligation de consacrer au moins 75 % de ses dépenses à des contrats passés avec des entreprises de production indépendantes. Pour l'application de ce dispositif, une société est considérée comme indépendante de Canal Plus si elle remplit les conditions détaillées précédemment pour les chaînes en clair ou si elle n'agit pas en tant que producteur délégué.

En vertu de l'accord conclu avec les professionnels, la chaîne s'est par ailleurs engagée à soutenir les secteurs de l'exploitation et de la distribution cinématographique en garantissant au premier une enveloppe annuelle de 12,20 millions d'euros (80 millions de francs) (enveloppe dégressive en fonction des montants que les autres diffuseurs apporteront éventuellement à ce même secteur) et au second un somme forfaitaire de 6,10 millions d'euros (40 millions de francs) par an.

· **Les obligations des chaînes thématiques du câble et du satellite**

Le décret n° 92-882 du 1^{er} septembre 1992 pris pour l'application de la loi du 30 septembre 1986 prévoyait que tout service de télévision distribué par câble qui diffuse des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles devait consacrer soit 10 % au moins du temps qu'il consacre à la diffusion de ces œuvres, soit 10 % au moins de son budget de programmation, à des œuvres européennes émanant de producteurs indépendants. Quant aux chaînes thématiques cinéma, elles étaient soumises par voie conventionnelle à des obligations d'achat de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques européennes et d'expression originale française fixées en fonction du nombre de leurs abonnés.

Ces dispositions ont été modifiées par le décret n° 2002-140 du 4 février 2002 afin, ainsi que l'a souhaité le législateur par la loi du 1^{er} août 2000, que les chaînes du câble et du satellite qui diffusent des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles soient soumises à des obligations de contribution au développement de la production cinématographique du même ordre que celles applicables aux autres chaînes de même format.

Les chaînes généralistes sont donc désormais soumises, à l'instar des chaînes hertziennes diffusées en clair, à une obligation d'investissement de 3,2 % de leur chiffre d'affaires. Les dispositions relatives à la production indépendante seront également applicables.

En ce qui concerne les chaînes cinéma, le décret leur applique les dispositions prévues par le décret n° 2001-1333 du 28 décembre 2001 pour les chaînes cinéma diffusées par voie hertzienne terrestre en mode numérique. Les chaînes *premium* (qui diffusent des films en première exclusivité) devront consacrer 26 % au moins des ressources totales de l'exercice en cours à l'achat de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques européennes ; la proportion de cette obligation qui doit être réalisée par l'achat de droits de diffusion de films d'expression originale française est fixée à 22 % des ressources totales.

Pour les autres chaînes de cinéma, les taux relatifs aux achats de droits de films européens et d'expression originale française sont respectivement fixées à 21 % et 17 % des ressources totales de la chaîne. Comme pour les chaînes cinéma diffusées par voie hertzienne analogique, ces montants ne peuvent pas être inférieurs à des montants par abonné déterminés par la convention de la

chaîne. 75 % des dépenses prévues par l'obligation doivent être réalisées au profit d'œuvres indépendantes.

Enfin, les chaînes «de patrimoine » sont autorisées à remplir un tiers de leurs obligations par des dépenses consacrées à la sauvegarde, la restauration ou la mise en valeur des œuvres du patrimoine cinématographique d'expression originale française qu'elles diffusent.

· **L'encadrement de la diffusion des films à la télévision**

Il n'existe pas de « quotas » de diffusion des films à la télévision, comme l'on a parfois tendance à le croire, mais simplement un encadrement de leurs conditions de diffusion (nombre et horaires), conçu à l'origine pour limiter la concurrence faite aux salles.

En ce qui concerne la « chronologie » des médias, la loi se contente désormais, en application de la directive « Télévision sans frontières », de renvoyer aux accords conclus entre les chaînes et les professionnels et évoqués au début de ce paragraphe.

De façon très schématique, les délais appliqués en France à compter de la sortie en salle sont les suivants :

- édition vidéo : 6 mois
- paiement à la séance : 9 mois
- première fenêtre de diffusion cryptée : 12 mois (Canal Plus, Cinéstar)
- deuxième fenêtre de diffusion cryptée : 24 mois
- diffusion en clair : 24 à 36 mois.

Les conditions des diffusion des œuvres cinématographiques par les services de télévision sont désormais, quant à elles, définies dans un seul décret : le décret n° 2001-1330 du 28 décembre 2001. Ce texte étend à l'ensemble des services de télévision les dispositions du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 qui ne s'appliquaient qu'aux services diffusés en clair par voie hertzienne et prévoit des dispositions spécifiques pour les différents types de chaînes cinéma et les services de paiement à la séance.

Les chaînes « généralistes » sont donc autorisées à diffuser annuellement 192 œuvres cinématographiques de longue durée dont 144 entre 20 h 30 et 22 h 30 (au lieu de 104 dans le dispositif précédent). Les chaînes peuvent, au-delà de ce nombre maximal annuel, diffuser 52 œuvres cinématographiques d'art et d'essai de longue durée.

Dans le nombre total annuel d'œuvres cinématographiques de longue durée, les chaînes doivent réserver 60 % à la diffusion d'œuvres européennes et

40 % à la diffusion d'œuvres d'expression originale française. Ces proportions doivent également être respectées aux heures de grande écoute (entre 20 h 30 et 22 h 30) ainsi que pour les œuvres d'art et d'essai diffusées hors quantum.

Les chaînes ne peuvent diffuser d'œuvres cinématographiques de longue durée, d'une part le mercredi soir et le vendredi soir (à l'exception des films d'art et d'essai après 22 h 30), d'autre part le samedi toute la journée et le dimanche avant 20 h 30.

Les obligations des chaînes dites « cinéma » sont donc désormais également fixées par le décret n° 2001-1330 du 28 décembre 2001. Pour l'essentiel, il reprend les dispositions figurant dans les conventions passées entre les chaînes et le CSA.

Les éditeurs de service de cinéma ne peuvent ainsi diffuser sur l'ensemble de la programmation plus de 500 œuvres cinématographiques de longue durée différentes par année civile. Chaque œuvre ne peut être diffusée plus de sept fois pendant une période de trois semaines, ou plus de sept fois pendant une période de quatre semaines sur chaque programme rediffusé par les services de cinéma à programmation multiple. Une huitième diffusion est autorisée si elle est accompagnée de sous-titrage destinés aux sourds et aux malentendants.

- Diffusion des films à la télévision (1990-2000) -

	TF1	F2	F3	La Cinq/Arte	La Cinquième	M6	Total chaînes hertziennes gratuites	Canal Plus	Total Chaînes hertziennes gratuites + Canal Plus
1990	170	186	193	192		192	933	429	1362
1991	170	193	192	186		192	933	441	1374
1992	170	188	192	100		191	841	450	1291
1993	170	187	190	179		192	918	453	1371
1994	170	185	192	244		192	983	451	1434
1995	170	190	206	240	53	189	1 048	453	1501
1996	170	180	210	262	53	189	1 064	449	1513
1997	190	197	194	261	44	190	1 076	434	1510
1998	190	201	207	269	51	190	1 108	446	1554
1999	192	197	215	270	52	185	1 111	452	1563
2000	192	154	201	259	51	175	1 032	460	1492

Source : CNC

Les plages de diffusion interdites sont fixées au vendredi, de 18 heures à 21 heures, au samedi, de 18 heures à 23 heures et au dimanche de 13 heures à 18 heures. Les éditeurs de services de cinéma de première diffusion ne peuvent en outre diffuser ou rediffuser aucune œuvre cinématographique de longue durée le mercredi de 13 heures à 21 heures.

Les quotas de 60 % d'œuvres européennes et de 40 % d'œuvres d'expression originale françaises leurs sont bien entendu applicables.

c) Les mécanismes fiscaux et de garantie financière

· Les SOFICA

Sociétés anonymes soumises à l'impôt sur les sociétés dans les conditions de droit commun, les SOFICA ont été créées par la loi n° 85-695 du 11 juillet 1985 portant diverses dispositions d'ordre économique et financier. Elles ne peuvent bénéficier du régime fiscal des sociétés de capital à risque défini à l'article 1^{er} de cette même loi.

Elles constituent des sociétés d'investissement destinées à la collecte de fonds consacrés exclusivement au financement d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques agréées par le CNC. Leur création ou augmentation de capital est agréée par la direction générale des impôts, visée par la Commission des opérations de bourse et communiquée au CNC pour avis. Un commissaire du gouvernement siège au conseil d'administration. La collecte annuelle agréée se situe généralement autour de 45,73 millions d'euros (300 millions de francs). Depuis 1985, 600 milliards d'euros (3,96 milliards de francs) ont été agréés. En 2000, sept SOFICA ont été agréées pour 42,85 millions d'euros (281 millions de francs).

Leur durée statutaire est de dix ans à compter de l'immatriculation au Registre du Commerce et des Sociétés. Un même actionnaire ne peut détenir directement ou indirectement plus de 25 % du capital de la SOFICA pendant les cinq premières années d'activités de la SOFICA. En contrepartie, les sociétés actionnaires passibles de l'impôt sur les sociétés peuvent bénéficier d'un amortissement exceptionnel de 50 % et les particuliers d'une déduction de leur revenu net global imposable dans la limite maximale de 25 % de ce revenu et de 18 290 euros (120 000 francs) par foyer fiscal. Si le particulier cède ses parts avant cinq ans, il perd l'avantage fiscal.

Depuis 1993, certaines SOFICA garantissent dès la souscription une valeur de rachat à l'issue de la fin de la huitième année. D'autres jouent le risque de la valeur et ne se dissolvent qu'à l'expiration du délai légal de conservation des titres de cinq ans. Le risque final de la garantie de rachat est assumé par une banque ou par le groupe d'adossement de la SOFICA. Dans la pratique ce sont souvent des grands groupes de diffusion télévisée qui servent à garantir le risque, ce qui détourne assez largement le système de sa vocation originale. Pour bénéficier de la garantie (en 2000, elle se situe à 85 % du nominal de l'action),

les fonds sont bloqués pendant huit ans ; la sortie entre la cinquième et la huitième année se fait donc au risque de la valeur. Les taux de rendement des SOFICA garanties se situent généralement autour de 7 %, avantage fiscal inclus.

90 % des fonds collectés doivent être investis dans les 12 mois suivant l'octroi de l'agrément par la direction générale des impôts. Les 10 % restant peuvent être placés en liquidités rémunérées.

Les investissements prennent la forme de souscription au capital de sociétés ayant pour activité exclusive la réalisation d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles agréées ou de versements en numéraire réalisés par contrats d'association à la production, contrôlés par le CNC. Ils ne peuvent excéder 50 % du coût total définitif d'une même œuvre. Ils sont signés et les versements sont réalisés avant le début des prises de vues.

Les SOFICA ne sont ni des coproducteurs, ni des distributeurs, ni des diffuseurs : en contrepartie de leurs investissements, elles bénéficient de droits à recettes d'exploitations futures. Sur le plan juridique, aucune obligation n'est faite aux SOFICA garanties de réinvestir les retours sur investissements. Ces sommes peuvent être placées sur des comptes productifs d'intérêts.

Des obligations visent à favoriser les producteurs indépendants (pourcentage d'investissement de 35 %) et à limiter le nombre de mandats de commercialisation, notamment pour les SOFICA adossées à des groupes audiovisuels.

Dans la pratique, les SOFICA investissent majoritairement dans des productions indépendantes et plutôt sur des petits budgets. En 2000, 60 % des investissements étaient apportés à des films de moins de 5,35 millions d'euros (35 millions de francs). D'autre part, les SOFICA prennent souvent des risques en terme de contenu et savent prendre leurs distances par rapport aux impératifs commerciaux des diffuseurs. On peut donc dire que, même si les masses financières en jeu ne sont pas considérables, les SOFICA sont un outil efficace et utile pour le financement des productions indépendantes.

– *Activité des SOFICA sur la période 1996-2000* –

	Investissement total (en M€)	Intervention moyenne (en M€)	Intervention 1 ^{er} film (en %)	Avances sur recettes (en %)	Part dans le budget du film (en %)
1996	19,60	0,5	32	49	11
1997	27,67	0,58	29	40	10
1998	27,73	0,47	31	44	10
1999	26,08	0,40	46	36	10
2000	39,04	non disponible	non disponible	non disponible	non disponible

Source : CNC

· **Les garanties d'emprunt de l'IFCIC**

L'IFCIC est chargé de faciliter l'accès au financement pour les entreprises du secteur culturel (et notamment de la production cinématographique indépendante), principalement à travers des garanties d'emprunt. La garantie représente en moyenne 50 % du montant du crédit et peut monter jusqu'à 70 % pour la phase de développement du projet. En cas de défaillance de l'entreprise emprunteuse, la perte de la banque est donc divisée par deux. En pratique, le taux de sinistre est assez bas : de l'ordre de 3 à 4 % du montant total des garanties accordées en matière de cinéma.

La rémunération demandée par l'Institut est de 1% du montant de la garantie, ce qui est huit fois moins élevé que le coût d'une garantie par une compagnie privée.

L'IFCIC a garanti 1,6 milliards de francs (240 millions d'euros) en 2000.

L'IFCIC est un organisme mixte qui travaille avec des fonds publics (les crédits destinés aux garanties d'emprunt sont mis à disposition par le CNC et le ministère de la culture) mais possède un statut juridique relevant du droit privé (son actionnariat est majoritairement privé). Son existence a permis de conserver un réseau bancaire spécialisé dans la production cinématographique qui ne trouve plus d'équivalent en Europe.

Le conseil d'administration de l'IFCIC est majoritairement constitué de représentants des banques privées participant à son capital. Cet actionnariat est problématique car il a été constitué en 1994 avec de très nombreuses banques qui ne sont plus aujourd'hui intéressées par le cinéma. Il n'est donc pas toujours facile de leur faire comprendre la logique des interventions publiques dans le secteur.

En théorie, le CNC réapprovisionne le fonds de garantie de l'IFCIC à hauteur d'environ 40 millions de francs (6,1 millions d'euros) par an. En réalité, le taux de sinistre étant moins élevé que ce qui est prévu, le CNC ne verse jamais la totalité des crédits prévus.

d) Des aides régionales encore modestes

Les politiques territoriales de soutien à la production cinématographique (et audiovisuelle) sont aujourd'hui encore relativement modestes et se heurtent souvent à une longue tradition d'intervention centralisée. Pourtant, depuis une dizaine d'années, les collectivités territoriales sont de plus en plus nombreuses à s'impliquer dans les secteurs de la cinématographie et de l'audiovisuel, sous des formes (accueil de tournages, soutien à la production, à l'exploitation, à la diffusion, à la sensibilisation et à la formation du jeune public) et pour des montants d'intervention extrêmement divers. Leur champ de compétence s'élargit progressivement.

Dix-neuf régions, douze départements, quatre villes et une communauté urbaine ont mis en œuvre en 2001 des aides au cinéma et à l'audiovisuel en se fondant sur des règlements et des modalités d'intervention publics et pérennes et une ligne budgétaire spécifique. Toutes les collectivités locales n'ont cependant pas de structure d'intervention déléguée. Dans les cas où celles-ci existent, la forme associative est prédominante.

En 2000, l'apport des collectivités territoriales à la production cinématographique s'est élevée à 70 millions de francs, soit une hausse de 30 % par rapport à 1999. 147 courts métrages ont été soutenus, soit près du tiers de la production nationale, ce qui permet aux collectivités de contribuer, de façon significative, à la vitalité de ce secteur et au repérage des auteurs de demain. Elles interviennent également de façon significative dans le soutien à la production documentaire qui constitue souvent le terreau initial de développement des sociétés régionales de production.

Au-delà du seul soutien à la production, l'action des collectivités territoriales en matière de cinéma doit être considérée dans son ensemble. Elle permet bien souvent de contribuer à l'émergence de nouveaux talents en alliant au soutien à la production des actions prolongées de formation professionnelle, de recensement des lieux de tournage possibles et des ressources logistiques disponibles, de développement des capacités d'accueil, de soutien au travail des producteurs régionaux, etc...

De par la nature même de la décentralisation, l'action cinématographique des collectivités locales est extrêmement diverse et constitue souvent encore un espace d'expérimentation. Celui-ci doit être encouragé et soutenu, mais nécessiterait sûrement aujourd'hui des cadres généraux d'actions et une plus grande mise en cohérence. Seule une coopération intensifiée avec le CNC pourrait lui permettre de progresser dans ce sens.

e) Le soutien à l'exportation

En ce qui concerne la circulation des films, celle-ci s'inscrit également dans un cercle vertueux : plus le succès des films français est important, plus les producteurs sont prêts à investir et plus les budgets des films sont importants, plus l'exportation des œuvres est facilitée. La question de la langue n'est un problème que dans les pays anglo-saxons, dans lesquels il existe à ce sujet un véritable conservatisme et un manque d'imagination pour faire changer les choses. Dans le reste du monde, la langue n'est pas discriminante pour conquérir un large public, à partir du moment où il s'agit d'un film de qualité.

A côté des aides accordées par le Compte de soutien, les actions menées par Unifrance et l'ADEF (association des exportateurs français) jouent un rôle important et complémentaire pour la promotion et la commercialisation des films français à l'étranger.

· **Le compte de soutien**

Deux types d'aides sont accordées par le CNC sur les ressources du compte de soutien : une aide à l'édition de support pour la prospection de vente à l'étranger (sous-titrage, plaquette en anglais, CD Rom, création de site Internet...) et une offre de copies gratuites de films français à destination des distributeurs des pays d'Europe centrale et orientale, du Moyen Orient, d'Afrique et d'Amérique Latine.

· **Unifrance** est une association chargée de promouvoir le cinéma français dans le monde et d'accompagner les films à l'étranger jusqu'à leur mise en marché.

L'association assure un suivi des marchés étrangers et de leurs évolutions : plus de 30 pays sont ainsi sur ses tableaux de bord. Ce suivi (analyse des marchés, statistiques, suivi de la diffusion des films, connaissance des entreprises et de leurs dirigeants,...) fait l'objet d'études économiques, diffusées auprès des membres de l'association et de l'ensemble des partenaires du cinéma français à l'étranger.

Unifrance participe à tous les grands festivals et marchés (Cannes, Berlin, Toronto, Montréal, Venise, ...) : lors de ces grands rendez-vous, elle cherche à faciliter la présence des équipes artistiques et met à la disposition des professionnels français des espaces de promotion et de commercialisation.

Elle organise par ailleurs des manifestations dédiées au cinéma français (Festival de Yokohama au Japon, *Rendez-vous européen du cinéma français* à Paris, *Rendez-vous with French Cinema today* à New York, Festival du Film français d'Acapulco) où se conjuguent, en un même espace et en un temps limité, les trois objectifs fondamentaux de l'action de la promotion : action auprès des acheteurs, action auprès des médias et action auprès du public.

Enfin, Unifrance suit les sorties commerciales des films à l'étranger : avec le CNC, elle met en œuvre des actions diversifiées au service d'un élargissement de la diffusion des films français sur les principaux marchés d'Europe, d'Amérique et d'Asie. Elle accompagne ainsi les producteurs français dans la préparation du matériel de prospection des marchés étrangers et encourage les distributeurs étrangers à élargir les combinaisons de sortie (tirage de copies, sous titrage et doublage, spots publicitaires à la télévision...).

· **L'ADEF** est une association à but non lucratif, créée en mars 1999 par les professionnels pour rassembler les sociétés françaises d'exportation de films de long métrage, reconnue par le CNC et le ministère des affaires étrangères. Avec cette année dix-neuf sociétés membres, l'association représente 99 % de l'exportation française de films.

Alors qu'Unifrance a été créée pour assurer la promotion du cinéma français dans le monde, l'ADEF est principalement axée sur la commercialisation des films à l'étranger. Elle travaille en osmose avec le ministère des affaires étrangères et Unifrance pour assurer la commercialisation des films dans tous les territoires, aussi bien européens qu'extra européens.

Son objectif est de commercialiser et de placer les films français et européens dans le plus grand nombre de territoires, de développer de nouveaux marchés, consolider et de trouver de nouveaux espaces dans les marchés existants.

L'ADEF a mené à bien, selon le cahier des charges établi en accord avec le CNC :

- la rédaction d'un nouveau formulaire-type de mandat de distribution des films, avec l'aide d'un cabinet juridique,

- la mise en place avec UNIFRANCE d'une banque de données marketing internationales sur le site www.unifrance.org.

- la mise en place de liens avec la COFACE, qui reconnaît dorénavant l'activité des exportateurs et leur propose une assurance-crédit pour les contrats de distribution ainsi qu'une assurance-prospection des marchés internationaux.

2. ...globalement performants pour l'accompagnement du marché...

Le coût de fabrication d'un film est aujourd'hui à peu près le même partout et peut difficilement être réduit, car il s'agit d'un processus bien plus artisanal qu'industriel. La seule variable d'ajustement des recettes réside dans ce que l'on appelle le prix des «talents», c'est-à-dire les cachets des acteurs, des scénaristes et des réalisateurs. Cet élément vaut d'ailleurs aussi pour le cinéma américain, dans lequel les salaires des stars varient en fonction des chiffres d'affaires réalisés par les films. Plus ceux-ci ont du succès, notamment à l'étranger et plus les stars, les « talents » sont chers.

Les recettes sont en revanche relativement proportionnelles au bassin de population auquel on s'adresse. En règle générale, on considère qu'il est très difficile de construire un marché du cinéma en équilibre spontané en dessous d'un marché potentiel de 100 millions de personnes. Aucun pays européen ne peut donc aujourd'hui y parvenir seul.

Il existe a priori deux solutions pour remédier à ce problème : soit abandonner toute idée de marché et opter pour un cinéma totalement subventionné, soit tenter de fonctionner comme un marché en corrigeant ou soutenant les mécanismes à la marge.

La France a fait ce deuxième choix : son économie cinématographique fonctionne comme un marché dont les effets vertueux sont amplifiés (aides automatiques du compte de soutien, obligations de production des chaînes de télévision) et les effets pervers corrigés (avance sur recettes, aide sélective du compte de soutien). Plus le fonctionnement du secteur cinématographique est proche de celui d'un marché, plus les films sont proches de leur public.

Le pluralisme et la diversité sont indispensables au secteur du cinéma. Ce n'est pas une question de logique économique, mais simplement la logique de la vie. Le mouvement naturel des marchés étant de tendre vers la concentration, les pouvoirs publics ne peuvent pas rester extérieurs au système et refuser d'intervenir. Si le secteur du cinéma a été mieux préservé en France que dans les autres pays européens, ce n'est parce que les Français sont plus cinéphiles que les Italiens ou les Allemands, mais bien parce que les pouvoirs publics n'ont pas laissé faire.

Le compte de soutien a bien fonctionné jusqu'à présent parce que tout le monde y contribue et en tire avantage mais également parce que des correctifs réglementaires interviennent pour garantir la diversité et la survie de tous les acteurs du secteur, y compris de ceux qui ne trouveraient pas à se financer naturellement sur le marché. Les obligations spécifiques en matière de diversité et de quotas d'œuvres indépendantes prévues pour les diffuseurs (et tout particulièrement pour Canal Plus) relèvent de cette logique.

3. ...mais fragiles et critiqués

a) L'omniprésence des télévisions : une menace à moyen terme

Selon le CNC, les investissements dans la production cinématographique se sont élevés à **810 millions d'euros (5,3 milliards de francs) en 2000**, dont 670 millions d'euros (4,364 milliards de francs) pour les investissements français.

– Financement de la production cinématographique française en 2000 –

Apports des producteurs français	31,9 %
Chaînes de télévision (en clair et cryptées)	40,2 %
<i>dont</i> - pré-achats	31,2 %
- coproductions	9 %
A valoir distributeurs France	5,5 %
Apports étrangers	6,5 %
Compte de soutien	10,2 %
<i>dont</i> : - soutien automatique	6,6 %
- soutien sélectif	3,6 %
SOFICA	5,7 %

Source : CNC

Sur ce montant, la part prise par les télévisions est considérable et en croissance régulière.

Ainsi, pour les chaînes en clair, si l'on additionne les sommes consacrées au cinéma au titre de l'obligation d'investissement (soit, en 2000, 3 % de leur chiffre d'affaires en pré-achat ou en part coproduction) et leur contribution à la première section du compte de soutien, on arrive à un total d'environ 150 millions d'euros (1 milliard de francs), soit **19 % du financement du cinéma français**.

Le tableau ci-après détaille ce financement chaîne par chaîne ; les chiffres concernent les films agréés par le CNC.

– *Contribution des chaînes hertziennes en clair au financement du cinéma en 2000* –

en millions d'euros

	nombre de films	Pré-achats	Coproductions	Total des apports	Versement au Compte de soutien Cinéma ²	TOTAL
TF 1	20	28,74	7,03	35,76	25,12	60,89
France 2	33	14,51	9,42	23,92	15,32	39,24
France 3	16	7,47	5,64	13,11	15,52	28,63
ARTE	22	2,97	4,10	7,07	3,08	10,15
M6	9	3,84	1,78	5,63	8,14	13,77
TOTAL	95¹	57,52	27,96	85,48	67,18	152,66

Source : CNC

¹ Cinq films ont été financés simultanément par deux chaînes en clair

² Part de la taxe sur les services de télévision (frais DGI de 1,5% déduits) consacrée à la section cinéma du compte de soutien. La clef de répartition du produit de la taxe entre les deux sections cinéma et audiovisuel est, depuis le 1^{er} janvier 1999, de 36 % pour le cinéma et 64 % pour l'audiovisuel.

Canal Plus consacre quant à elle, comme on l'a vu, 20 % de son chiffre d'affaires au pré-achat de films (acquisition de droits de diffusion), auxquels s'ajoutent une « prime pour le succès en salle » (0,5 % du chiffre d'affaires), 12,20 millions d'euros (80 millions de francs) par an pour l'aide à la modernisation des salles de cinéma et, depuis l'année 2000, un soutien de 6,10 millions d'euros (40 millions de francs) par an à la production indépendante. Canal Plus contribue également au compte de soutien.

En revanche, son activité de producteur, à travers StudioCanal France, vient en complément et ne correspond pas à une obligation. StudioCanal France pratique également l'aide à l'écriture et au développement des films : 6,56 millions d'euros (43 millions de francs) ont été mobilisés à ce titre en 2000.

Au total, le groupe **Canal Plus a consacré plus de 215 millions d'euros (1,4 milliard de francs) au cinéma en 2000, soit 27 % de l'ensemble des investissements réalisés**, selon la répartition suivante :

- Pré-achat d'œuvres :	145,50 M€(954,4 MF) (115 œuvres)
- Studio Canal France :	42,35 M€(277,8 MF) (24 films)
- <u>Compte de soutien :</u>	<u>28,92 M€(189,7 MF)</u>

TOTAL 216,77 M€(1 421,9 MF)

L'ensemble des chaînes hertziennes a donc assuré 45 % (plus de 370 millions d'euros – 2,4 milliards de francs – sur 810 millions d'euros – 5,3 milliards de francs –) du financement du cinéma français en 2000.

Faute de données chiffrées suffisamment précises, ce chiffrage ne tient pas compte des mandats vidéo et de distribution que les filiales des diffuseurs peuvent obtenir et qui entrent dans le plan de financement d'un film.

De plus, il faut aujourd'hui prendre en compte les investissements réalisés dans le cinéma par les chaînes thématiques, et tout particulièrement les chaînes cinéma des bouquets câble et satellite. Ainsi, la participation de TPS Cinéma au financement de la production s'est élevée à 17,4 millions d'euros (114 millions de francs) en 2000, pour 19 films ; elle a donc doublé depuis la création du bouquet en 1997.

Depuis une trentaine d'années, le financement du cinéma a donc en grande partie été placé entre les mains des télévisions. Si les premières années se sont bien déroulées, notamment parce que les chaînes avaient créé des filiales cinéma chargées de l'achat des droits, ce qui permettait d'identifier clairement les activités, cet équilibre a été rompu par une tendance à la concentration verticale des activités qui conduit de plus en plus les chaînes à produire pour elles-mêmes.

Les diffuseurs audiovisuels ont adjoint à leur activité de client du cinéma celles de producteur et de distributeur. Ils sont désormais plus exigeants et souhaitent obtenir un retour sur les investissements réalisés dans l'achat de films. Auparavant, les obligations de production étaient vécues par les chaînes de télévision (et tout particulièrement par Canal Plus) comme une contrainte sans marge de manœuvre possible ; de leur côté, les producteurs estimaient que les chaînes étaient mal placées pour juger d'un film, les critères de succès en salles étant assez différents de ceux valables à la télévision. Désormais, avec la multiplication des supports de diffusion et donc la hausse de la concurrence, les chaînes se reconnaissent le droit de choisir les films qu'elles financent.

Cette évolution ne pousse pas à la maîtrise des coûts, car les diffuseurs sont prêts à payer des sommes importantes pour attirer des vedettes, qu'il

s'agisse du réalisateur ou des acteurs. Les conséquences ne sont pas anodines : les budgets, souvent tirés à la hausse, sont bouclés au détriment des dépenses techniques et les producteurs indépendants ne peuvent plus assumer la rémunération des talents. Ainsi, selon une distributrice indépendante, « *La création de TPS en tant que « premier passage crypté » n'a pas amené d'alternative véritable à la vente de films d'auteurs. (...) La création de TPS a surtout contribué à augmenter les coûts d'achat des très gros projets.* »¹

De plus, les diffuseurs sont tentés de se faire plus sélectifs dans leur choix des films et de privilégier des œuvres formatées correspondant aux besoins de l'antenne et de l'audience. La situation devient donc particulièrement complexe pour les producteurs indépendants, car ils se retrouvent dans une situation paradoxale où ils ne peuvent pas produire sans l'argent de la télévision, mais doivent en même temps chercher à en faire l'usage le moins télévisuel possible. La préservation de leur « état » d'indépendant est à ce prix.

La question du poids des télévisions dans le financement du cinéma français a bien évidemment été réactivée par les interrogations sur l'avenir de Canal Plus, pilier central de l'édifice, au sein du groupe Vivendi Universal.

L'accentuation du tropisme américain du groupe Vivendi depuis sa fusion avec Seagram n'est pas sans inquiéter, et ce ne sont ni les déclarations contre l'exception culturelle de son président ni les demandes réitérées des dirigeants du groupe Canal Plus de voir les obligations de la chaîne en matière de cinéma révisées à la baisse en 2004 qui vont pouvoir apaiser les craintes tant des professionnels que des politiques.

Bien entendu, les responsables de la chaîne se veulent rassurants. La production de films européens est aujourd'hui affichée comme un des métiers clé du groupe et correspond à « *un objectif stratégique financé* ». Le groupe Canal Plus est en effet propriétaire d'un certain nombre de chaînes de télévision à péage dans différents pays européens, qui ont toutes besoin de films pour alimenter leur grille. Considérant que les téléspectateurs attendent autre chose qu'une programmation massive de films américains, il semble logique que le groupe maintienne une activité de production de films européens, d'où le développement de Studio Canal non seulement en France, mais également en Espagne, en Italie ou en Pologne.

Mais qu'en est-il réellement ? Qu'il le veuille ou non, le groupe Canal Plus est aujourd'hui embarqué sur un navire bien plus gros que lui, où le gouvernail est partiellement tenu par des Américains et le cap clairement mis sur des objectifs de rentabilité toujours croissante. Jusqu'à quand le deuxième groupe de communication mondial trouvera-t-il un intérêt à conserver une activité qui, du fait de contraintes légales et conventionnelles, ne « rapporte » pas ce qu'il devrait... c'est à dire toujours plus ?

¹ Interview de Fabienne Vonier, Présidente de Pyramide, Ecran Total, n° 402, 23 janvier 2002

b) Un système opaque... pour le plus grand confort des initiés ?

Pour certains professionnels, le fonds de soutien, dans son principe et son application originelle, était très pertinent. Mais ce système d'architecture à l'origine « romane » a évolué vers un « gothique » un peu trop flamboyant. D'année en année, il est devenu plus complexe, son caractère redistributif s'est accentué et il a perdu de son efficacité pour devenir de plus en plus un instrument à finalité sociale, pour ne pas dire corporatiste ou clientéliste.

La critique est connue et récurrente : du fait de son financement extrêmement sécurisé, le cinéma français s'est éloigné des goûts du public. L'absence totale de prise de risque économique conduit le producteur à se faire plaisir avant de s'interroger sur les chances de succès de son film, tant en France qu'à l'étranger. Tout le risque financier a été reporté sur les diffuseurs alors que la part de création n'est plus aujourd'hui regardée comme un élément déterminant de cette prise de risque.

Néanmoins, il convient de rappeler que le système de soutien au cinéma français demeure largement fondé sur le principe de la prime au succès. Pour que les aides automatiques du CNC fonctionnent (elles représentent, rappelons-le, près de deux tiers des aides accordées au cinéma en 2000), il faut que le film fasse des entrées. Quant aux obligations des chaînes, celles-ci financent en priorité ce qu'elles pensent pouvoir programmer en « prime time ». Il est donc inexact de dire que le système exonère les producteurs de toute prise de risque et que ces derniers sont totalement déconnectés du marché.

Par ailleurs, le procès de la complexité est assez largement un faux procès : la complexité n'est pas un obstacle à l'action. C'est au contraire la compréhension de la complexité d'un problème qui seule permet d'action... même si la réponse apportée ne peut, par nature, être d'une absolue simplicité.

Pour autant, le compte de soutien recèle en effet plusieurs effets pervers.

D'un point de vue strictement économique et structurel, on peut ainsi considérer que le dispositif de soutien au cinéma français n'est pas une totale réussite. En effet, s'il a permis d'assurer un flux continu de productions et de préserver un véritable terreau d'entreprises et de savoir-faire, il n'a pas entraîné la construction d'une véritable industrie audiovisuelle et cinématographique. Globalement, une production n'assure pas la couverture des frais de structure de la société de production : celle-ci se trouve donc prise dans un système de cavalerie financière qui fait que seule une nouvelle production peut permettre de continuer à exister. De même, les distributeurs indépendants sont de moins en moins nombreux et doivent soit se rapprocher des grands groupes soit s'engager dans des activités de production s'ils souhaitent survivre.

D'aucuns considèrent par ailleurs qu'il existe désormais en France un cinéma à deux vitesses. Quelques grandes productions, fortement soutenues par les diffuseurs, sont facilement financées sans négociation sur les cachets les plus

importants ; elles voisinent avec de plus en plus de films dont les budgets ne dépassent pas les 2 millions d'euros et doivent économiser sur tout, et notamment sur les salaires des techniciens et les investissements techniques.

Or, loin d'équilibrer ce phénomène de fracture, les mécanismes du compte de soutien risquent bien de l'amplifier. Le fort succès des films français en 2001 a ainsi eu pour conséquence de gonfler le montant des « droits de tirage » pour les producteurs de films à succès (aide automatique), au détriment des crédits consacrés à l'aide sélective et donc destinés à des producteurs moins chanceux.

La baisse du taux de retour du soutien automatique vers les producteurs de 140 % à 120 % de la TSA générée par les recettes réalisées en salles qui a été décidée pour 2002 ne suffira pas à empêcher le gel de l'ensemble des aides sélectives, les crédits disponibles étant en baisse en raison d'une contraction des recettes en provenance des diffuseurs, due à l'effondrement du marché publicitaire en 2001 et d'un moindre rapport de la TSA sur les entrées de films étrangers.

Le compte de soutien ne peut donc pas aujourd'hui tout régler et n'est pas exempt, malgré sa sophistication, d'effet pervers. Au-delà de son adaptation et, si possible, de sa simplification, il faut donc envisager de dégager d'autres sources de financement.

II.- LE CINEMA EN EUROPE : LE TEMPS DE LA PRISE DE CONSCIENCE

Durant son année de travail, la mission d'information s'est rendue dans les quatre grands pays de cinéma en Europe (Allemagne, Italie, Espagne et Royaume-Uni) où ses membres ont rencontré des professionnels et les responsables des institutions intervenant dans le domaine du cinéma. Elle s'est également rendue à Bruxelles pour faire le point sur la position de la Commission européenne. Les programmes de ces déplacements sont présentés en annexe.

La présentation qui suit est donc logiquement centrée sur les systèmes publics de soutien mis en place dans ces quatre pays. Bien évidemment, d'autres pays européens disposent d'une cinématographie, plus modeste mais néanmoins réelle (comme par exemple dans les pays scandinaves), et mettent en œuvre des dispositifs de subvention qui permettent la production de plusieurs films par an.

La mission a néanmoins choisi de s'en tenir aux Etats membres dans lesquels subsiste, même s'il est parfois en mauvais état, un «quasi-marché» du cinéma.

A. LES CINEMAS EUROPEENS DANS L'ESPOIR D'UNE RELANCE

1. Une reprise généralisée pour les cinémas nationaux

Le phénomène actuel de restauration du cinéma national est européen : partout, les parts de marché sont en hausse, même si elles partent parfois d'un niveau très bas. La tendance est cependant encore assez fragile et il ne faudrait pas que l'élan qui a été donné par la hausse de la fréquentation soit brisé par les blocages du marché ou de la production.

On ne peut cependant que constater une forte différence de niveau entre la situation française (nombre de films produits, nombre d'entrées, part de marché) et celle des autres pays européens.

La production cinématographique dans les autres pays européens demeure globalement moins dynamique, y compris pour une année 2001, pourtant partout reconnue comme excellente. Les parts de marché du cinéma national étant peu importantes, il suffit d'un succès pour gonfler les chiffres. Seuls les pays scandinaves parviennent à dépasser les 20 % de parts de marché avec une très petite production. Il ne faut par ailleurs pas oublier que de très nombreux films britanniques sont en fait américains, ce qui rend très difficile une estimation correcte de la part de marché des films nationaux.

- Résultats comparés des années 2000 et 2001 -

	Allemagne		Espagne		France		Italie		Royaume Uni	
	2000	2001	2000	2001	2000	2001	2000	2001	2000	2001
Nombre de films produits*	75	83	98	117	171	200	103	103	98	100
Nombre d'entrées (en millions)	152,5	177,9	135,4	133	165,9	185	97,8	107	142,5	155,9
Part de marché des films nationaux	12,5	18,4	10,0	18,2	28,2	41	17,5	19,4	21**	15**

(source : MEDIA Salles 2001)

* coproductions incluses

** Y compris productions américaines tournée en Grande Bretagne.

· En Allemagne :

La fréquentation et le chiffre d'affaires générés par l'industrie cinématographique allemande et française sont comparables. Cependant, 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 part de marché des films allemands est extrêmement variable selon les années (16,7 % en 1997, 9,5 % en 1998, 14 % en 1999, 11,6 % en 2000), mais il faut savoir que, pour un film allemand, trois millions d'entrées est un excellent résultat. Pendant très longtemps, les spectateurs allemands n'avaient pas le choix : seuls des films américains leur étaient proposés. Aujourd'hui, la production allemande se relève et les films européens connaissent une meilleure distribution mais rien n'est fait pour contrer les grosses productions américaines.

La place du cinéma américain reste donc prédominante, avec une part de marché avoisinant les 80 % (81,2 % en l'an 2000). Le cinéma européen non allemand occupe une part de marché qui oscille entre 6 et 10 % selon les années, le cinéma français occupant classiquement la quatrième place au box office, après le cinéma britannique qui comprend chaque année plusieurs coproductions américaines majoritaires.

La production cinématographique allemande atteint 80 à 100 films par an. Le budget moyen 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. En 1999, une conférence intitulée le « pacte pour le film » a réuni l'ensemble des professionnels du cinéma, des représentants du secteur audiovisuel et des personnalités politiques engagées dans le cinéma afin de manifester l'intérêt du gouvernement fédéral pour le cinéma allemand et de poser les bases d'une coopération future plus efficace entre les différents partenaires, et notamment entre les Länder et le gouvernement fédéral.

En novembre 2001, le ministre de la culture, M. Nida-Rümelin a présenté un document de quarante pages en avant-projet de la discussion sur le renouvellement de la loi de soutien à l'industrie cinématographique. Il a, à plusieurs reprises, déclaré que l'Allemagne devait se réappropriier le cinéma comme un bien culturel et s'inspirer du modèle français dans lequel le cinéma jouit d'un statut particulier. Lentement cette thèse semble gagner des adeptes, bénéficiant aussi de la très bonne année du cinéma français en France et dans le monde.

Après une année 2000 plutôt moyenne, les résultats de l'année 2001 sont, comme ailleurs, relativement positifs. Le nombre de productions atteint 83 films (75 en 2000) et leur part de marché s'est établie à 18,4 %, contre 12,5 % en 2000. La fréquentation devrait atteindre 177,9 millions d'entrées, contre 152,5 millions en 2000. La croissance de la fréquentation est donc de 16,7 %, soit plus qu'en France (+ 11,4 %), au Royaume-Uni (9,5 %), ou aux Etats-Unis (+ 8 %).

· **En Italie**

Après avoir traversé une longue crise qui aura duré plus de vingt ans, le cinéma italien profite aujourd'hui du climat de renaissance culturelle qui règne en Italie depuis quelques années. Si cette renaissance n'est pas directement liée à l'arrivée au pouvoir de la coalition de l'Olivier, celle-ci a néanmoins attaché beaucoup d'importance à la définition d'une politique du cinéma (notamment par la création d'une direction du cinéma au ministère des affaires culturelles) et il est indéniable que le renforcement des politiques d'aide a permis de soutenir plus systématiquement la production dans ce secteur.

La création d'obligations de production et de diffusion pour les chaînes de télévision nationales par la loi du 30 avril 1998 a également contribué à la mise en place de cet environnement favorable. Les diffuseurs nationaux doivent désormais investir au moins 10 % de leurs recettes publicitaires annuelles dans l'achat ou la production de programmes européens ; à l'intérieur de ce quota, 40 % seront réservés à l'achat ou à la production de films de cinéma. Pour les

diffuseurs publics, ce quota a été calculé en fonction de la redevance perçue et, pour 1999, ne pouvait pas être inférieur à 20 % de celle-ci.

La pérennité de cette politique d'intervention dépend désormais des orientations retenues par le nouveau gouvernement de M. Berlusconi, issu des élections de mai 2001.

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 tout à la fois par la réapparition de films de bonne qualité, basés sur des scénarios jouant plus sur les émotions, mais également par une meilleure promotion des films italiens. Rappelons néanmoins que, dans les années cinquante, les entrées se chiffraient à 800 millions par an (contre moins de 100 millions aujourd'hui) et le nombre des écrans s'élevait à 12 000 (contre environ 4 000 aujourd'hui) !

De l'avis des interlocuteurs italiens de la mission d'information, le cinéma italien souffre d'une concentration excessive des acteurs : ce sont les mêmes sociétés qui produisent, distribuent et sont propriétaires des salles. En conséquence, de nombreux films ne parviennent pas à être exposés, les rares distributeurs indépendants n'étant pas suffisamment puissants pour imposer leur volonté aux exploitants. La précédente majorité a bien essayé de faire passer une loi anti-trust mais celle-ci n'a jamais pu être adoptée.

Après une mauvaise année 2000, les résultats de l'année 2001 sont, comme en France, plutôt positifs. Si le nombre de productions italiennes est identique à celui de 2000 (103 films), leur part de marché s'est établie à 19,4 %, contre 17,5 % en 2000 et la fréquentation devrait atteindre 107 millions d'entrées. La part de marché des films américains s'établit à 59,7 %, en nette baisse par rapport à 2000 (69,5 %), ce résultat devant cependant être relativisé par le bon résultat des films anglais, qui se placent en troisième position avec 10,4 % de part de marché (contre 3,3 % en 2000). Les films français, au quatrième rang du « box office », conservent une part de marché de 6 %.

En 2001, les investissements de capitaux italiens dans la production ont atteint 182 millions d'euros, contre 173 millions d'euros en 2000 (+ 5,25 %) ; le coût moyen d'un film est de 2,4 millions d'euros.

· **En Espagne**

L'industrie cinématographique espagnole est entrée au début des années 1990 dans une nouvelle phase de croissance. En effet, à la mort de Franco, le public espagnol s'est précipité dans les salles pour voir les films qui n'entraient pas jusque là sur le territoire. Puis la « Movida » au début des années 1980 a été le berceau d'une nouvelle créativité, permettant l'apparition d'un art cinématographique fortement inspiré par la culture et la société espagnoles.

Sur le plan de l'économie cinématographique, le renouveau s'est traduit par une augmentation des entrées en salles et du nombre de films produits. Entre 1992 et l'an 2001, le nombre total de spectateurs est passé de 87 millions à 133 millions, et dans le même temps la part de marché du cinéma espagnol sur son propre territoire est passée de 10 % à 18 % (résultat toutefois instable selon les années). La place du cinéma américain reste prédominante, avec une part de marché oscillant entre 65 % et 80 % sur la période (81,8 % en 2000 mais 63,8 % seulement en 2001). Le cinéma français revient sur le devant de la scène espagnole avec une part de marché qui est passée de 0,8 % à 3,3 % entre 1998 et l'an 2001, se plaçant ainsi en quatrième position (Le Royaume-Uni, comme dans les autres pays européens, se situe en troisième position grâce aux coproductions américaines). Le secteur de la production cinématographique est également en pleine expansion puisque 117 films ont été produits en 2001 contre 97 en 1999 et... 48 en 1989.

La croissance de la fréquentation des cinémas espagnols a été accompagnée d'une véritable réforme du parc de salles. Le marché de l'exploitation était atomisé entre une multitude d'exploitants locaux « historiques ». Les grands groupes ont eu du mal à s'implanter mais le nombre de cinémas est passé de 1 500 à 1 000 entre 1998 et le début de l'année 2001, alors que le nombre d'écrans passait de 2 900 à 3 500. L'apparition de multiplexes est l'élément clef de ce nouveau mode de consommation cinématographique. Leur développement a été très rapide et s'est fait sans aucune règle.

L'apparition de la télévision dans le financement de la production cinématographique est un phénomène récent (fin des années 1980). Aujourd'hui la part de la télévision dans le financement des films de cinéma est de 45 % : elle en est donc le premier financeur. Comme en France, l'implantation du groupe Canal Plus en Espagne a été l'un des éléments fondamentaux de ce changement.

La loi sur le cinéma adoptée en juillet 2001 a fixé aux chaînes de télévision une obligation d'investissement de 5 % de leur chiffre d'affaires dans les films de cinéma ou de fiction audiovisuelle (obligation appliquée en pratique depuis 1999). Tous les diffuseurs ont donc décidé de créer leurs propres sociétés de production, ce qui n'est pas très favorable à la production indépendante. Cette nouvelle obligation devraient apporter environ 120 millions d'euros supplémentaires à la production cinématographique et audiovisuelle, ce qui n'est pas négligeable vu le montant total du marché de la production cinématographique en Espagne, qui s'élève à 200 millions d'euros. Cependant, il faut bien noter que la ressource sera partagée entre les productions audiovisuelles et cinématographiques.

De l'avis même des professionnels, le cinéma espagnol se porte bien du point de vue de la création mais demeure très fragile en ce qui concerne sa dimension industrielle. La nouvelle loi de soutien au cinéma votée en juillet 2001

s'inscrit dans ce contexte et tente de créer les conditions d'un équilibre entre producteurs indépendants et sociétés puissantes.

· **Au Royaume-Uni**

La situation du marché cinématographique au Royaume-Uni n'a pas grand chose de commun avec celle observée dans les autres pays européens visités par la mission d'information en raison de la très forte proximité avec le cinéma américain. 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 financière, et une industrie de production de films nationaux, qui n'est pas spécifiquement encouragée ou soutenue par les pouvoirs publics. Ces deux industries coexistent sans difficulté, chacun s'accordant à reconnaître que, sans les investissements américains, toutes les infrastructures, tous les savoir-faire et tous les talents en matière de cinéma auraient disparu depuis de nombreuses années du Royaume-Uni.

L'industrie de la production est donc objectivement en bonne santé ; les productions américaines rapportent 400 millions de livres sterling par an (près de 600 millions d'euros) et une centaine de films britanniques sont produits chaque année. Notons néanmoins que, pour obtenir la qualification de film britannique, il suffit que 70 % du budget du film soit dépensé au Royaume-Uni : il peut donc tout à fait s'agir de films « made in England » mais « produced by Hollywood »...

Le problème réside plus dans la distribution des films anglais : en effet, sur les cent films produits, seuls soixante sont distribués en salle. Sur les quarante restant, dix sont en moyenne achetés par des distributeurs mais ne sortent pas en salle, dix passent directement en vidéo ou à la télévision et vingt... restent dans les boîtes de bobines !

Le cinéma américain est donc fortement dominant, avec une part de marché avoisinant les 80 % (81,2 % en l'an 2000). Il faut attendre le cent-quatrième rang du « box office » pour voir apparaître le premier film britannique ! Quant au cinéma européen non britannique, il occupe une place minimale (entre 1 et 2 %), le cinéma français réalisant une part de marché d'environ 0,3 % !

La plupart des personnes rencontrées a déploré le manque de structuration industrielle du secteur du cinéma. Il n'existe aucune société intégrée, fortement capitalisée comme cela est le cas en France. Depuis dix ans, l'industrie cinématographique britannique s'est concentrée sur la production et s'est limitée au marché national. En conséquence, elle ne dispose pas des moyens nécessaires pour maîtriser la distribution des films et ne sait pas générer de nouveaux talents et les utiliser pour donner une dimension internationale aux productions nationales.

Contrairement aux autres pays européens, les télévisions jouent un rôle peu important dans le financement du cinéma (leur part dans le financement d'un film est compris entre 7 et 12 %). 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. Seule Channel Four (équivalente, pour sa programmation, à une Canal Plus en clair), assure depuis vingt ans, en vertu de son cahier des charges, un véritable soutien à la production britannique.

De façon générale et un peu schématique, 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 tout à fait profitable si on lui donne les moyens d'attirer des investisseurs, qu'ils soient nationaux ou étrangers. L'idée que le cinéma puisse être un outil de défense de l'identité culturelle n'est pas présente. Pour le gouvernement britannique, le combat porte beaucoup plus sur le maintien d'un service public de la télévision et donc de la redevance que sur la défense du cinéma britannique contre l'omniprésence américaine. Le seul modèle jugé valable en matière de cinéma est le modèle hollywoodien : il n'est donc pas étonnant que les spectateurs britanniques ne sachent pas si le film qu'ils vont voir est anglais ou américain !

2. Des systèmes d'aides diversifiés

Des systèmes d'aide à l'industrie cinématographique existent dans la plupart des pays d'Europe. Les pays visités par la mission d'information ont tous réformé leur législation d'aide au cinéma durant les dernières années.

Seule l'Allemagne possède un système comparable au système français, où le financement des aides est assuré par les cotisations de l'industrie cinématographique. Ce soutien « fédéral » est cependant moins important que celui accordé par les Länder. En Italie et Espagne par contre, le financement des aides est assuré par le budget de l'Etat. Quant au Royaume-Uni, les aides sont assises sur les recettes de la Loterie Nationale. De façon générale, en termes de volume financier, les aides accordées sont globalement bien inférieures au niveau atteint en France par le compte de soutien.

Les systèmes d'aide mis en place dépendent également de l'organisation politique et de la tradition culturelle des différents pays. Ainsi, en Allemagne, la mise en place d'un système d'aide fédéral est très difficile à réaliser puisque, selon l'article 5 de la Constitution, la culture est une compétence qui revient aux Länder. Certains font beaucoup pour le cinéma, et notamment pour les salles et les équipements en centre ville, d'autres ne s'y intéressent pas. Il est donc difficile d'avoir dans ce pays une politique globale et cohérente de soutien.

Les différentes lois relatives à l'aide à la production cinématographique se distinguent nettement selon le degré de précision des réglementations mises en

place. De plus, elles s'organisent autour de catégories d'aides qui diffèrent d'un pays à l'autre.

a) En Allemagne

Créée il y a 32 ans, la *Film Förderungsanstalt* (FFA), comme le CNC français, fonctionne sur le principe de la mutualisation : ce sont les cotisations de l'industrie cinématographique qui soutiennent... l'industrie cinématographique. Il n'y a quasiment pas d'intervention des finances publiques. Les aides sont uniquement destinées au cinéma et ont vocation à soutenir une production alternative aux films américains.

La *Filmförderungsgesetz* (la loi fédérale sur les aides publiques au cinéma – dite FFG) prévoit trois sortes d'aides : l'aide aux films de référence, l'aide aux films-projets (apparaissant plus loin sous le terme d'aide aux longs métrages) et enfin l'aide aux courts métrages. Ces aides ne sont pas réservées aux films allemands mais peuvent être accordées à tout producteur ayant un bureau en Allemagne. Le critère de nationalité est donc bien moins exigeant qu'en France.

· L'aide aux « films de référence »

Il s'agit de l'aide qui prend le plus en compte les critères économiques ; elle est accordée automatiquement. Cette aide est octroyée pour la production d'un long métrage dans la mesure où l'un des précédents films du producteur (le film de référence) a réalisé un minimum de 100 000 entrées l'année suivant sa première projection dans un cinéma allemand. Le fait qu'un film ait obtenu un prix permet de faire baisser le nombre d'entrées requises ou d'allonger la période prise en compte.

· L'aide aux longs métrages

L'aide aux longs métrages est principalement accordée sur des critères de qualité mais le potentiel de succès du film est également pris en considération. Le film ne peut cependant pas être totalement financé par l'aide publique : selon l'importance de la production, la dotation en capital et les productions antérieures, la participation du producteur doit représenter au moins 15 % du coût global.

Cette participation personnelle ne peut pas être financée par des fonds publics, mais elle peut comprendre soit des prestations effectives, soit l'apport de droits d'exploitation ou d'autres droits.

Dans la pratique, pour qu'un producteur puisse obtenir l'aide de la FFA (aide notamment financée par les contributions des diffuseurs), il doit obligatoirement conclure un contrat de diffusion ou de coproduction avec une chaîne de télévision. Il y a là un mécanisme pervers qui place les producteurs de

films sous le contrôle des diffuseurs et limite considérablement les possibilités de production indépendante. La FFA souhaite revenir sur cette disposition.

· **L'aide aux courts métrages**

L'aide aux courts métrages est attribuée en récompense de la qualité du contenu d'un court métrage précédent, dont la « valeur particulière » a été reconnue par un prix décerné par l'Institut d'évaluation des films de Wiesbaden ou par un organisme analogue. Le montant de l'aide doit être utilisé dans un délai de deux ans pour la production de nouveaux courts métrages, de nouveaux films pour enfants ou adolescents ne remplissant pas intégralement un programme ou de nouveaux longs métrages.

· **Montant de l'aide et remboursement**

L'enveloppe de l'aide aux films de référence est limitée à environ 2 millions d'euros ; les moyens mis à disposition sont répartis entre les films pouvant prétendre à l'aide en fonction du nombre d'entrées réalisées. Le montant de l'aide pour un long métrage peut s'élever à 255 645 euros, voire un million d'euros lorsque l'évaluation globale du projet cinématographique et des coûts prévisionnels le justifient. Le montant de l'aide aux courts métrages est déterminé en fonction des moyens budgétaires disponibles, l'enveloppe étant ensuite répartie équitablement entre les films ayant droit à une telle aide.

Pour les trois programmes d'aide, l'octroi des aides financières dépend de leur bonne utilisation. De plus, le bénéficiaire de l'aide est tenu au remboursement si jamais il a fait de fausses déclarations ou s'il n'a pas respecté les critères et les conditions imposés. Enfin, le bénéficiaire d'une aide aux films de référence est obligé de rembourser le montant de l'aide lorsque celle-ci dépasse la moitié des coûts de production du nouveau film.

L'aide accordée dans le cadre de l'aide aux longs métrages se fait sous forme de prêt. Ce prêt doit être remboursé dès lors que les recettes, conséquentes à l'exploitation du film, représentent plus de 20 % du budget de production. L'obligation de remboursement est prescrite après un délai de cinq ans qui court à partir de la première projection du film.

· **L'aide à l'écriture de scénarios**

Outre l'aide à la production cinématographique, il existe une aide financière pour l'écriture de scénarios de longs métrages. Pour obtenir l'aide, le film doit contribuer à l'amélioration de la qualité et de la rentabilité des films allemands. L'aide accordée sous forme de subvention peut atteindre 51 129 euros, à quoi peut s'ajouter une aide supplémentaire allant jusqu'à 15 338 euros pour développer le scénario.

· **Autres aides**

La FFG prévoit une aide à la location et la distribution de films de long métrage qui peut atteindre 300 000 euros. Les autres mesures d'aide concernent l'amélioration des cinémas, des vidéothèques ainsi que la création de nouveaux cinémas et vidéothèques, la formation continue, la recherche, la rationalisation et l'innovation.

· **Les aides des Länder**

La majeure partie des aides au cinéma est, en Allemagne, 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.

Ainsi, dans le Land de Berlin, le soutien à la production des films affiche une vocation économique. L'objectif est d'attirer le tournage ou la post-production du film dans le Land afin d'obtenir des recettes immédiates et de conforter la renommée des structures locales de production et des industries techniques. Le Land de Berlin soutient prioritairement les producteurs indépendants. Son objectif n'est pas de contribuer à l'émergence de grosses structures intégrées, de type « studios » ; le maintien d'un tissu de PME lui semble préférable. C'est un choix politique qui entraîne une moindre efficacité économique des aides, forcément plus éparpillées.

La diversité des fonds multiplie les chances d'obtenir un financement mais oblige parfois un producteur à répartir les activités de tournage et de post-production dans différentes régions. 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. Entre les Länder, il existe une véritable concurrence et la surenchère des aides ne contribue pas à l'efficacité de l'ensemble des sommes dépensées.

Les aides distribuées par la FFA sont coordonnées avec celles accordées par les Länder ; la transparence financière est totale puisque la FFA est chargée de centraliser toutes les informations sur les aides accordées au cinéma en Allemagne.

- Aides publiques au cinéma distribuées en Allemagne en 2000 -

Source des aides	montant en millions d'euros
FFA	72,95
Budget fédéral de la culture et des médias	13,58
Bavière	31,21
Nord-Westphalie	27,43
Berlin-Brandebourg	21,45
Hambourg	10,49
Bade-Wurtemberg	7,20
Centre Allemagne	14,21
TOTAL	187,86
<i>dont Länder</i>	<i>60 %</i>

Source : FFA

· Les fonds d'investissement

A côté des aides distribuées par la FFA et les Länder, il existe en Allemagne un système d'abri fiscal qui permet de bénéficier d'avantage fiscaux lorsque l'on acquiert des parts de fonds privés d'investissement dans le cinéma et l'audiovisuel. Toutefois, le champ d'investissement de ces fonds n'étant pas encadré, la quasi-totalité des capitaux récoltés (plus de 2 milliards d'euros prévus pour 2001) va financer le cinéma hollywoodien... C'est ce que les américains appellent les « *stupid german funds* » !

b) En Italie

L'aide publique à l'industrie cinématographique en Italie 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^{er} 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. Le FUS est géré par la section « crédit

cinématographique et théâtral » de la Banque nationale du travail (BNL) qui, en application des directives du département des spectacles, délivre les prêts, les aides et autres subventions accordés en application de la loi.

· **L'aide automatique**

Les aides automatiques à un producteur sont générées à partir des recettes de ses films précédents. La prime sur les recettes reçue pour un long métrage (prélèvement de 13 % sur les recettes brutes réalisées en salle) doit être réinvestie dans de nouvelles productions après que les prêts à taux préférentiel accordés pour le film en question ont été remboursés (voir ci-après).

Par ailleurs, les longs métrages italiens qui obtiennent un avis favorable de la commission du crédit cinématographique (critère de nationalité) sont automatiquement admis au bénéfice du « Fonds d'intervention » et peuvent bénéficier d'un prêt à taux préférentiel. Ce prêt bancaire est attribué à tous les films qualifiés de « production nationale » et peut atteindre 70 % du devis établi pour le film. Ces avances doivent être intégralement remboursées.

· **L'aide sélective aux longs métrages**

Les longs métrages italiens qui remplissent certaines conditions techniques, culturelles, artistiques sont reconnus « film d'intérêt culturel national » par la commission consultative du cinéma et bénéficient, à ce titre, d'une aide, toujours délivrée sous forme de prêts à taux préférentiel mais cette fois garantis par l'Etat (« Fonds de garantie »).

Par ailleurs, les première et deuxième œuvres d'un metteur en scène servant un dessein culturel et artistique avéré peuvent obtenir une dotation financière provenant d'un « Fonds spécial » prévu par la loi. Cette aide est réservée aux films à petit budget (moins de 1,3 millions d'euros).

Les prêts à taux préférentiel versés à partir du Fonds d'investissement et du Fonds spécial peuvent s'élever jusqu'à 90 % du devis du film. Ces avances doivent être remboursées grâce aux recettes du film en question. Si les recettes ne sont pas suffisantes, le remboursement des avances accordées peut être couvert par le Fonds de garantie jusqu'à hauteur de 70 % (dans le premier cas) voire de 90 % (dans le second cas).

· **L'aide aux courts métrages**

Les courts métrages présentant « un intérêt culturel national » sont également subventionnés. Les films doivent durer entre huit et vingt minutes, être tournés en adoptant un mode de narration et comprendre des dialogues.

Ces avances peuvent s'élever à 90 % du devis établi pour le film, jusqu'à un plafond de 51 645 euros versées à partir du Fonds spécial. Tout comme pour les longs métrages, le fonds de garantie couvre le remboursement des avances

jusqu'à hauteur de 90 % dans le cas où les recettes réalisées par le film ne suffiraient pas. Les avances ne sont accordées qu'à dix films par semestre.

· **Autres aides**

Les longs métrages qui témoignent d'une haute qualité culturelle et artistique peuvent obtenir des «prix de qualité». Pour cela, le producteur doit solliciter l'attribution d'une attestation, qui n'est décernée qu'à dix films par semestre. Des prix de qualité peuvent également récompenser les longs métrages présentant un haut niveau technique, culturel et artistique.

Outre la production de films, la distribution et la projection de films peuvent également bénéficier d'une aide. Ainsi, les prêts mentionnés ci-dessus sont aussi accessibles aux distributeurs et aux exploitants. Une quote-part du FUS est également attribuée à la promotion des activités cinématographiques en Italie et à l'étranger.

– **Aides au cinéma italien distribuées en 1999** –

En millions d'euros

Type d'aides	Année 1999	Répartition en %
<i>Financements assignés à la Banque nationale du travail (BNL)</i>		
« Fonds d'intervention »	32,6	34,6
« Fonds de garantie »	2,7	2,9
<i>Aides financées directement par le Département des spectacles</i>		
Aide automatique sur les recettes	10,33	11,0
« Prix de qualité »	5,91	5,2
Aide du « Fonds spécial »	25,23	26,8
Cinecittà Holding*	15,9	16,8
Activité à l'étranger	2,6	2,7
TOTAL	94,27	100

* « Cinecittà Holding » est une société par actions à capital public qui bénéficie de financements de l'Etat pour ses activités d'intérêt général, du type cinémathèque, promotion, actions éducatives, etc...

c) En Espagne

Une nouvelle loi sur l'aide cinématographique et audiovisuelle a été adoptée **en juillet 2001** ; cette loi vise à harmoniser et parachever la politique de promotion et d'aide à la production de programmes audiovisuel et intègre en son sein les dispositions de la directive «Télévision sans frontières ». Ce texte ne comprend cependant pas de modifications fondamentales concernant le système d'aide à la production, régi par le décret 1039/1997 du 27 juin 1997.

L'aide à la production peut soit être accordée de manière sélective sous forme d'aide financière, soit de manière automatique sous forme de primes. Le système d'aide espagnol n'est pas fondé sur des critères de nationalité ; seule la dimension européenne du film est prise en compte.

Il n'existe aucune obligation de remboursement tant que l'argent est utilisé à bon escient mais le système d'aide espagnol est original puisqu'un certain nombre d'entrées doit être atteint pour que l'aide soit effectivement accordée. Autrement dit, un film de deux millions d'euros pourra obtenir une subvention maximale de 600 000 euros mais à la stricte condition qu'il enregistre une recette minimale de 300 000 euros, sous peine de devoir rembourser la subvention avancée. Cette épée de Damoclès pour les producteurs vise à soutenir les films susceptibles d'être largement commercialisés aux dépens des films expérimentaux ou d'art et essai.

· L'aide sélective aux longs métrages

L'Institut cinématographique et de l'art audiovisuel (ICAA) octroie une aide sélective aux longs métrages des nouveaux réalisateurs et aux projets expérimentaux. Les premiers ou seconds films sont ainsi aidés, tout comme les films ayant une haute qualité culturelle et artistique. Outre sa valeur culturelle, l'aptitude d'un film à être subventionné est jugée selon son budget, son plan de financement et la solvabilité de son producteur.

Le montant de l'aide aux projets ne peut être supérieur à l'investissement du producteur et est plafonné à 300 000 euros par film. Le montant des moyens financiers à disposition et les conditions nécessaires pour solliciter ces moyens sont communiqués lors de la mise en concours précédant chaque attribution.

· L'aide automatique

La quasi-totalité des crédits d'aide est versée de façon automatique sous la forme de primes à l'amortissement. Si la prime est versée de manière complémentaire à l'aide aux longs métrages, elle s'élève à 15 % des recettes brutes réalisées lors des deux premières années d'exploitation dans les salles de cinéma espagnoles ; le montant maximum de cette prime est de 600 000 euros.

Si le film en question ne bénéficie pas de l'aide aux longs métrages, le producteur peut choisir entre une prime représentant 25 % des recettes brutes

réalisées lors des deux premières années d'exploitation dans les salles de cinéma espagnoles ou une prime s'élevant à 33 % de ses investissements. Dans ce dernier cas, il doit cependant rembourser l'aide si les recettes sont inférieures à 300 000 euros.

Les sommes accumulées grâce aux aides générales et complémentaires ne peuvent ni représenter plus de 75 % des investissements du producteur, ni s'élever à plus de 50 % du coût global du film et ne doivent en aucun cas dépasser 600 000 euros.

· **L'aide aux courts métrages**

Pour les courts métrages, l'aide sélective dépend des caractéristiques et du dessein du film, de la qualité et de la valeur artistique de son scénario, de son budget, notamment de son coût global et du plan de financement. L'aide financière est possible jusqu'à concurrence d'un montant plafond fixé pour chaque année.

Pour les courts métrages qui ont déjà été tournés, les producteurs peuvent également recevoir une aide à la production allant jusqu'à 75 % de leurs investissements de production. Dans les deux cas, le montant de l'aide est limité en fonction du coût global de la production et par un plafond de 60 100 euros.

· **L'aide à l'écriture de scénarios et autres aides**

L'ICAA octroie d'autres aides financières telles que l'aide à l'élaboration des scénarios, à la location des films, à la promotion des films dans les festivals, à l'organisation des festivals et l'aide à la conservation des films.

Au total, l'ensemble des aides au cinéma espagnol accordées par l'ICAA s'est élevé à 31,62 millions d'euros en 1999. Parmi ces aides, 29,26 millions d'euros étaient destinés à la production de longs métrages. L'aide automatique à l'amortissement a représenté 26,07 millions d'euros, soit 89 % des aides.

d) Au Royaume-Uni

L'aide cinématographique est gérée par un 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. Il est le redistributeur du soutien du ministère de la culture, des médias et du sport en matière de cinéma et dispose de ressources provenant pour moitié de la loterie nationale et pour moitié du budget de l'Etat. Il a pour mission de promouvoir tout à la fois les activités culturelles et les activités commerciales.

Le budget du Film Council s'élève à environ 60 millions de livres sterling, soit 90 millions d'euros en 2001, ce qui correspond à 3,8 % du chiffre d'affaires du cinéma au Royaume-Uni (exploitation, ventes et locations de vidéos confondues).

La logique retenue par le système britannique n'est pas celle d'un compte de soutien mais celle d'une redistribution des ressources. La création du Film Council s'est accompagnée d'une réorganisation du système d'aide et de son mode d'alimentation (à enveloppe relativement constante) mais celui-ci se trouve encore aujourd'hui dans une situation transitoire, puisqu'il doit gérer et financer de aides existant avant sa création (subvention aux activités éducatives du British Film Institute, promotion des investissements étrangers et soutien aux trois franchises de production cinématographique – cf. ci-dessous –).

Seuls les projets qui remplissent entièrement ou en partie les conditions nécessaires pour pouvoir être catégorisés comme film anglais (selon la loi cinématographique modifiée de 1985), ou y être assimilés ont le droit de bénéficier d'une aide : concrètement, cela signifie que 70 % des dépenses réalisées sur un film doivent être effectuées au Royaume-Uni.

· **L'aide aux films « grand public »**

Le « Premiere Fund » subventionne la production de longs métrages présentant tout à la fois un contenu créatif avéré et un potentiel de téléspectateurs conséquent. Seuls les meilleurs projets cinématographiques sont choisis. Le projet de film doit être présenté avec un plan complet de financement, une stratégie de diffusion économiquement viable et une garantie de bonne fin. En pratique, ce fonds permet de soutenir la production de films grand public. Le Film Council s'est donné pour objectif de financer chaque année douze longs métrages populaires à l'image de *Quatre mariages et un enterrement*.

A cette nouvelle aide, s'ajoute pour le moment le financement des trois franchises de production cinématographique : en 1997, le « Arts Council of England » avait en effet attribué à trois entreprises privées, pour une période de six ans, des sommes provenant des gains de la loterie pour la production de plusieurs films.

· **L'aide aux nouveaux talents et aux films d'innovation technologique**

Le « New Cinema Fund » permet de soutenir des films à dominante « culturelle » (ce que nous appelons en France « art et essai »). L'aide dépend, comme pour le « Premiere Fund », de la valeur créative du film, de sa capacité à atteindre certains objectifs, de son potentiel en matière de diffusion dans les salles de cinéma et d'exploitation à la télévision. Mais le projet doit, en sus, assurer la promotion des nouveaux talents et viser tous les modes de distribution (y compris ceux ne faisant partie ni du cinéma, ni de la télévision). L'entreprise de production doit être détentrice de tous les droits de production et d'exploitation du film. Comme pour les films « grand public », le projet doit présenter un plan de financement complet.

· **L'aide à l'écriture de scénarios**

Le « Development Fund » doit traiter les problèmes de qualité de la production cinématographique anglaise, soutenir la promotion de talents nationaux et aider à rendre plus attrayant les longs métrages de cinéma provenant du Royaume-Uni. Les aides au financement peuvent couvrir tous les coûts de développement, jusqu'au stade de la pré-production. En règle générale, une participation propre ou un cofinancement de la part d'un tiers est demandée, bien qu'il soit en principe possible que le projet soit entièrement financé.

· **Une aide semi-automatique**

Le « Premiere Fund », le « New Cinema Fund » et le « Development Fund » prévoient que 50 % du remboursement de l'aide accordée sous forme de prêt sera tenue à disposition pour le financement du prochain projet de développement sollicité par le producteur concerné (development buy-out), pour peu que ce projet soit conforme aux critères d'aide retenus par les différents fonds.

· **Montant de l'aide et remboursement**

Les aides sont accordées sous forme de prêts, sur la base de contrats qui peuvent être négociables et adaptés aux besoins particuliers du projet. Pour le « Premiere Fund » le montant maximal par film est fixé à 1 million de livres sterling (1,5 million d'euros) et pour les deux autres fonds, ce montant devra atteindre au plus 10 000 livres sterling (15 000 euros). Seules les entreprises peuvent demander l'octroi d'aides provenant du « Premiere Fund ».

Pour les trois programmes, le remboursement des prêts se fait en fonction des règles en vigueur sur le marché privé. Pour ce qui concerne l'aide au développement des films, le remboursement du prêt échoit le premier jour du tournage. Une participation aux bénéfices doit être établie entre les parties : le Film Council a donc droit à une participation aux recettes nettes et aux recettes liées aux droits achetés.

· **Autres aides**

Les autres aides concernent la formation, l'aide à la vente des films et à l'exportation. Enfin, une aide particulière est également prévue pour les premiers films.

Tous les programmes d'aide sont gérés par le Film Council. Les décisions sont prises par les directeurs des fonds respectifs : il n'y a donc pas de formation collégiale.

- Aides distribuées par le Film Council en 2001 -

Types d'aides	Montant en millions d'euros	Part en %
<i>Nouveaux fonds :</i>		
« Premiere Fund » (films grand public)	16,77	18,5
« New Cinema Fund » (nouveaux talents et innovation technologique)	8,38	9,2
« Development Fund »	8,38	9,2
Formation	1,68	1,8
-----	-----	-----
Action éducative pour les technologies numériques	1,68	1,8
Soutien à l'exportation	0,34	0,5
<i>Mesures existantes :</i>		
Subvention au BFI*	26,83	29,5
-----	-----	-----
Aides aux investissements étrangers	1,68	1,8
-----	-----	-----
« franchises cinématographiques »	25,15	27,7
TOTAL	90,89	100

*BFI : « British Film Institute », institution publique chargée de missions d'archivage, de restauration et de promotion des films britanniques

· Les incitations à l'investissement dans le cinéma

A côté du système d'aides décrit ci-dessus, tout un ensemble d'avantages fiscaux a été mis en place afin de soutenir le développement de l'industrie du film au Royaume-Uni. La logique est donc ici purement industrielle.

Une mesure de déduction de 100 % des dépenses de production en trois tiers sur trois ans ou en intégralité sur la première année (jusqu'à concurrence de 23 millions d'euros) est destinée à encourager le développement de projets et la production. Seuls les films dont le budget de production est dépensé à 70 % ou plus au Royaume-Uni peuvent donner accès à cette aide. Cette aide fiscale est accordée sur les dépenses liées à « l'acquisition d'un film » : elle peut donc bénéficier aux distributeurs et aux diffuseurs.

Trois systèmes d'incitation fiscale permettent en outre aux investisseurs de recevoir des réductions d'impôt (investissement dans une société liée au secteur du cinéma, souscription de parts d'une société de capital risque ou de fonds d'investissement investissant dans le cinéma).

Enfin, un système favorable a été mis en place pour la taxation des revenus des artistes (et des sportifs, d'ailleurs) étrangers.

Le montant total de ces aides fiscales est évalué à 50 millions de livres sterling (soit 75 millions d'euros) par le ministère de la culture et des médias.

B. UNE ACTION COMMUNAUTAIRE ENCORE EN CONSTRUCTION

1. L'exception culturelle : une prise de conscience récente

Le traitement différencié des biens culturels au sein des négociations internationales et leur protection contre une application stricte des règles de libre échange en raison de leur spécificité a fait son apparition sous le terme d'« exception culturelle » en 1993 lors des négociations de l'Uruguay Round (GATT). Il s'agissait, par ce biais, de défendre l'idée que l'on ne peut réduire des biens culturels (films, livres, disques) au simple statut de marchandise car ils sont, en dehors de toute considération commerciale ou économique, des éléments constitutifs de l'identité et de la culture d'un pays.

Cette notion est ambiguë car, dans la réalité, l'exception culturelle n'a pas d'existence juridique au sein du GATT. Il n'a jamais été décidé que les biens culturels seraient exclus des règles communes ; plus simplement, l'Europe n'a jamais fait d'offre de libéralisation sur ces produits et s'est assurée que ce secteur ferait l'objet d'une exception à l'application de la clause de la nation la plus favorisée (ce qui permet de continuer à accorder des aides publiques). Il s'agit donc avant tout d'une position politique.

Par la suite, cette notion d'« exception culturelle », jugée trop défensive et synonyme de repli sur soi, a été remplacée par la « diversité culturelle », plus positive. Mais la mutation sémantique ne change pas le fond de l'affaire : c'est bien parce qu'il y a « exception » à l'application de la clause de la nation la plus favorisée pour les biens culturels qu'il peut y avoir maintien d'une certaine « diversité » dans un secteur où les lois du marché tendent plus à la concentration des acteurs et des produits qu'au pluralisme et à une large concurrence.

La défense par la France et un certain nombre d'autre pays d'un traitement différencié pour les biens culturels et notamment les films – tout autant au sein de l'Union européenne que dans les négociations commerciales mondiales – n'a rien d'un combat dépassé et rétrograde. La protection d'un cinéma européen est aujourd'hui la seule garantie d'une véritable concurrence sur le marché mondial du cinéma. Si les protections disparaissent, tout l'espace sera occupé par les « produits » américains.

Cette position intègre parfaitement les données du marché et les conséquences des évolutions technologiques. Elle donne simplement la priorité à la préservation de la diversité culturelle et donc, in fine, de la concurrence. Dans la situation particulière qui est celle du marché cinématographique, c'est bien si l'on laisse faire que la concurrence et la compétition disparaîtront au profit d'un seul acteur. Il convient donc d'édicter un certain nombre de règles et de soutiens aux initiatives nationales pour préserver cette diversité, garante du pluralisme et de la concurrence. Le rôle de l'exception culturelle défendue par l'Union au sein des négociations du GATT va donc bien au delà des intérêts des seuls Etats membres.

L'Europe est aujourd'hui mieux armée pour affronter les négociations internationales dans le cadre de l'OMC qu'elle ne l'était au moment de l'Uruguay Round car, entre-temps, la diversité culturelle est devenue une préoccupation partagée dans de nombreuses enceintes internationales.

La négociation en cours depuis le 1^{er} janvier 2001 ne présente pas de difficultés particulières. En matière culturelle, l'Europe souhaite aller au-delà d'une position défensive pour mener des actions plus offensives, notamment sous l'angle de la concurrence (difficulté de pénétration du marché américain).

Les Etats-Unis ont renoncé à remettre en cause les systèmes d'aide nationaux parce qu'ils ont compris que cela ne les gênait pas pour exporter et rentabiliser leurs productions. En effet, le soutien au cinéma national dynamise la consommation totale de films (en salle et en vidéo) et n'entame pas la part de marché des films américains. En revanche, ils vont désormais se battre pour la libéralisation totale des échanges en ligne, y compris des échanges de contenus et donc de films.

2. La position encore ambiguë de la Commission sur les systèmes nationaux de soutien au cinéma

Ces dernières années, la Commission européenne s'est attachée à vérifier la compatibilité des systèmes nationaux d'aide à la production cinématographique en Irlande, au Danemark, en France, aux Pays-Bas, en Allemagne et en Suède avec les dispositions relatives à la concurrence du Traité instituant la Communauté européenne.

Dans sa décision N3/98 du 9 juin 1998 relative au système d'aide français, la Commission a défini quatre critères spécifiques de compatibilité pour autoriser l'aide à la production cinématographique en regard des dispositions de « dérogation culturelle » prévues à l'article 87 du Traité instituant la Communauté européenne et de l'article 61 de l'Accord sur l'Espace économique européen (Traité de Maastrich) :

- l'aide est destinée à un produit culturel. Chaque Etat membre doit veiller à ce que le contenu de la production faisant l'objet de l'aide soit culturel, selon des critères nationaux vérifiables (conformément au principe de subsidiarité) ;

- le producteur doit avoir la liberté de dépenser au moins 20 % du budget du film dans d'autres Etats membres, sans que l'aide prévue par le régime soit aucunement réduite de ce fait. En d'autres termes, la Commission a admis que soit fixée une condition de territorialisation, en termes de dépenses, jusqu'à 80 % du budget de production d'une œuvre cinématographique ou télévisuelle aidée ;

- l'intensité de l'aide doit en principe être limitée à 50 % du budget de production, afin de stimuler les incitations commerciales normales propres à une économie de marché et d'éviter toute surenchère entre Etats membres. Les films difficiles et à petit budget sont exemptés de cette limite. La Commission considère que, conformément au principe de subsidiarité, il appartient à chaque Etat membre d'établir une définition des films difficiles et à petit budget, en fonction des paramètres nationaux ;

- les suppléments d'aide destinés à des activités spécifiques de production de films (par exemple la post-production) ne sont pas autorisés, afin de garantir que l'aide ait un effet d'incitation neutre et, par conséquent, que l'effet d'attraction de ces activités spécifiques dans l'Etat membre qui accorde l'aide soit évité.

Dans une résolution du 12 février 2001, le Conseil de l'Union européenne a souligné avec insistance que *«les Etats membres sont fondés à mener des politiques nationales de soutien bénéficiant à la création de produits cinématographiques et audiovisuels»* et que *«les aides nationales au cinéma et à l'audiovisuel peuvent contribuer à l'émergence d'un marché audiovisuel européen»*.

Chargée par le Conseil de réfléchir aux moyens d'améliorer la garantie juridique des dispositifs de préservation et de promotion de la diversité culturelle dans le secteur de la production cinématographique et dans le domaine de l'audiovisuel, la Commission a présenté le 26 septembre 2001 une communication *«concernant certains aspects juridiques liés aux œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles»* qui précise les principes à respecter dans le cadre de l'application des règles relatives aux aides d'Etat au secteur cinématographique et identifie les mesures à prendre afin de créer un environnement favorable à la production et à la distribution des œuvres audiovisuelles.

Cette communication, dont la portée juridique peut être discutée, reconnaît qu'*«il est difficile pour les producteurs d'obtenir un soutien commercial initial suffisant pour réunir des moyens financiers permettant de réaliser des projets. Dans ces conditions, l'encouragement de la production audiovisuelle par les Etats membres joue un rôle clé pour assurer que leur*

propre culture et leur capacité créatrice puissent trouver à s'exprimer, reflétant ainsi la diversité et la richesse de la culture européenne ».

Elle confirme les quatre critères d'autorisation des systèmes d'aide précédemment énoncés et précise que *« les obligations légales d'investir dans la production audiovisuelle, imposées par les Etats membres aux organismes de radiodiffusion télévisuelle, ne constituent pas une aide d'Etat, lorsque ces investissements apportent une compensation raisonnable aux organismes en question. »*

Pour autant, l'avenir des systèmes d'aide nationaux est encore largement incertain. En effet, la communication du 26 septembre 2001 précise que *« les critères de compatibilité spécifiques pour l'aide à la production cinématographique et télévisuelle, indiqués plus haut, resteront valables jusqu'en juin 2004 »* et que *« la Commission n'a pas l'intention de modifier ces critères, à moins qu'ils ne s'avèrent inaptes à prévenir des distorsions de concurrence indues au sein de la Communauté européenne »*. En réalité donc, tout est possible... et la sécurité juridique accordée aux système d'aides d'Etat reste suspendue, au delà de 2004, au bon vouloir de la Commission et à l'évolution de sa jurisprudence.

Certes, la Commission a pour mission fondamentale d'assurer la mise en place du marché intérieur et donc de défendre le droit de la concurrence. Pour autant, la stricte application des dispositions du Traité en matière de concurrence serait mortelle pour le cinéma européen. Il convient donc sûrement de préciser le cadre juridique des aides nationales, mais surtout de leur donner une base juridique pérenne afin de les défendre face notamment aux différents recours d'entreprises privées qui contestent le principe ou l'étendue de ces aides.

D'autre part, il est regrettable que la Direction générale de la concurrence (ex DG IV) semble aujourd'hui consacrer tous ses efforts à limiter les systèmes d'aide publique au cinéma – malgré les prises de position extrêmement explicites du Conseil et les manifestations de bonne volonté de la Commissaire pour l'éducation et la culture, Mme Viviane Reding –, alors qu'elle aurait fort à faire pour préserver la réalité de la concurrence entre l'Europe et les Etats-Unis, toute relative en ce qui concerne les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel...

Au-delà, on peut estimer que la position de la Commission est d'une certaine façon incohérente car, au sein du marché intérieur, elle défend le principe d'un encadrement des aides nationales au cinéma au nom de la libre concurrence alors qu'au niveau de l'OMC, elle a obtenu (fermement poussée, il est vrai, par certains Etats membres dont la France) que, pour ce qui concerne les biens culturels, ces mêmes systèmes d'aides soient préservés parce qu'ils concourent à garantir la diversité et donc la concurrence.

3. Des mécanismes de soutien communautaires diversifiés mais encore insuffisants

a) MEDIA PLUS

Entré en vigueur en janvier 2001, le Programme MEDIA PLUS (2001-2005) vise à renforcer la compétitivité de l'industrie audiovisuelle européenne par une série d'actions incitatives portant sur :

- la formation des professionnels,
- le développement des projets de production,
- la distribution et la commercialisation des œuvres cinématographiques et des programmes audiovisuels,
- la promotion des œuvres cinématographiques et des programmes audiovisuels.

Le Programme MEDIA PLUS a pris la relève du Programme MEDIA II, qui s'est déroulé de 1996 à 2000. Il est fondé sur deux décisions du Conseil :

- la Décision 2000/821/CE du Conseil du 20 décembre 2000 portant sur la mise en œuvre d'un programme d'encouragement au développement, à la distribution et à la promotion des œuvres audiovisuelles européennes (MEDIA Plus - Développement, Distribution et Promotion) (2001-2005) ;

- la Décision n° 163/2001/CE du Parlement européen et du Conseil du 19 janvier 2001 portant sur la mise en œuvre d'un programme de formation pour les professionnels de l'industrie européenne des programmes audiovisuels (MEDIA-Formation) (2001-2005)

Le programme est doté de 400 millions d'euros, répartis entre cinq types d'actions :

· MEDIA Formation (50 millions d'euros)

Ce volet du Programme MEDIA est fondé sur la décision du Conseil du 22 décembre 1995.

Il 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 : écoles de cinéma et de télévision, universités, centres de formation spécialisés, sociétés de production et de distribution,...

Dans le cadre du quatrième appel à propositions pour l'année 2000, la Commission a retenu 42 initiatives de formation qui proposeront des modules au cours de l'année académique 2000-2001.

Ce programme de formation se compose de :

- 17 initiatives dans le domaine de la gestion de projets et d'entreprises audiovisuels,

- 15 initiatives portant sur l'utilisation des nouvelles technologies,

- 10 concernant les techniques d'écriture.

- **MEDIA Développement (70 millions d'euros)**

Le Programme MEDIA PLUS 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 et multimédia. Le développement comprend trois étapes : l'écriture du scénario, le montage financier du projet et la préparation du plan de promotion.

Ces soutiens peuvent être octroyés à des catalogues de projets (via le mécanisme dit de "slate funding") ou à un seul projet à la fois.

- **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.

En ce qui concerne le soutien au cinéma (60 % de l'aide distribuée), divers mécanismes sont prévus, comme un soutien sélectif à la distribution en salles, un soutien « automatique » aux distributeurs nationaux en fonction des entrées réalisées sur les films européens non nationaux, un soutien aux mandataires de vente internationaux et un soutien aux salles programmant des films européens (réseau Europa Cinemas).

Les autres secteurs de distribution (télévision, vidéo, DVD, Pay-per-view, Vidéo à la demande, Internet) seront également aidés.

- **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.

Le Programme MEDIA a publié le 14 juillet 2000 un premier appel à propositions (1/2000) en vue d'octroyer des aides à la promotion et à l'accès au marché des producteurs et distributeurs indépendants. Elles sont destinées aux structures de services qui organisent la promotion, l'assistance et la mise en relation des entreprises, notamment dans le cadre des marchés, foires, festivals et autres rencontres organisés dans le secteur audiovisuel au niveau européen et international.

Dernièrement, 18 manifestations prévues d'ici à la fin septembre ont obtenu un soutien pour un montant global de 1,57 million d'euros.

· **MEDIA projets pilotes (17,5 millions d'euros)**

Ce dernier volet du programme fonctionnera sur appel à proposition pour la mise en place d'action destinées à valoriser et à promouvoir les contenus européens. Pourront notamment être concernés les projets portant sur le patrimoine cinématographique, les archives audiovisuelles, les catalogues d'œuvres numériques et les services avancés de diffusion numérique (chaînes thématiques, services en ligne).

b) Europa Cinemas

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

Europa Cinemas apporte un soutien financier aux salles qui s'engagent par contrat :

- à programmer au moins 50 % de séances avec des films européens, la moitié de ces séances devant être consacrée à des films européens non nationaux ;

- à mettre en place des actions d'animation et de promotion de films européens en direction du jeune public et des scolaires ;

- à développer, grâce au réseau, des actions communes à l'échelle régionale et européenne.

L'objectif d'Europa Cinemas 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.

Aujourd'hui, Europa Cinemas aide 900 écrans, appartenant principalement à des salles art et essai. Au total, 4,3 millions d'euros sont distribués dans 18 pays (les Etats membres de l'Union plus les pays associés). L'aide par salle est comprise entre 20 000 et 60 000 euros en fonction du nombre d'écrans.

L'aide accordée par Europa Cinemas 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.

c) Eurimages

Eurimages est un fonds du Conseil de l'Europe pour 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.

Depuis sa création, Eurimages a soutenu 803 coproductions européennes pour un montant total de 219 millions d'euros.

- **Une aide à la distribution** : ce programme concerne les Etats membres qui ne peuvent bénéficier de l'aide à la distribution accordée par le Programme MEDIA de l'Union Européenne.

- **une aide aux salles**, qui s'applique également aux Etats membres qui ne bénéficient pas des aides aux salles du Programme MEDIA de l'Union Européenne.

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. Néanmoins, après plusieurs années de fonctionnement, le Fonds devrait faire l'objet d'une évaluation s'accompagnant d'une consultation des professionnels.

DEUXIEME PARTIE : LES PROPOSITIONS

Pourquoi changer ?.. Pour que rien ne change, que l'exception française en matière de cinéma devienne la règle européenne et que la prospérité des cinémas d'Europe soit un des moteurs de la diversité culturelle, en Europe et dans le monde.

Une telle évolution appelle une répartition des responsabilités entre les Etats – tant pour leur réglementation intérieure que dans leurs relations bilatérales – et l'Union européenne.

La très grande majorité des personnes rencontrées par la mission d'information, en France et en Europe, s'accorde à considérer que, le cinéma étant une activité à la fois économique et culturelle, l'intervention de l'Etat – ou en tout cas de la sphère publique – en tant que régulateur s'avère indispensable. Le principe du strict laisser faire ne peut pas s'imposer, tout simplement parce que la tendance naturelle des marchés à la concentration ferait disparaître ce qui fait l'intérêt et la vie même de ce marché : sa diversité.

C'est donc bien à juste titre que l'on peut ici parler d'exception, mais d'une exception qui n'est en rien défensive ou repliée sur elle-même, mais bien plus garante d'ouverture, de diversité... et donc de liberté.

I.- ASSURER AU CINÉMA FRANÇAIS LES CONDITIONS D'UN DÉVELOPPEMENT DURABLE

Le paysage cinématographique mondial se caractérise par une accélération des phénomènes de concentration des systèmes de diffusion, ce qui leur confère un poids nouveau sur les contenus. Face à un marché mondialisé, concentré et libéralisé, le pluralisme doit être garanti car c'est lui qui fait la force du cinéma français, à tous les niveaux du secteur cinématographique. Pour résister à ce mouvement de concentration et de libéralisation sauvages, deux voies peuvent être envisagées :

- un contre-pouvoir économique, avec le renforcement des règles de concurrence garanties par une autorité indépendante,

- un contre-pouvoir politique, c'est-à-dire la redéfinition d'une politique publique du cinéma qui passe par une utilisation correcte des diffuseurs publics, un système d'aide adapté et la défense des acquis culturels.

Il s'agit donc, d'une certaine façon, de résister à deux tentations : celle de la table rase et celle de la politique de l'autruche ! Les professionnels du cinéma et les pouvoirs publics doivent parvenir à moduler le système de régulation et de soutien actuel, qui a fait ses preuves, pour permettre au cinéma français d'affronter les mutations de son environnement économique et culturel qui ne pourront pas toutes être ignorées ou évitées.

Il semble en effet illusoire de vouloir freiner la politique de développement international des grands groupes. On peut essayer de l'encadrer, de la limiter, de la contrôler, mais guère plus. Gardons-nous donc de nous accrocher au système actuel au prétexte qu'il ne saurait être modifié. Tout au contraire, c'est bien parce que l'on est persuadé que l'aide au cinéma est positive et vertueuse, non seulement sur un plan économique, mais également et surtout d'un point de vue artistique, culturel et donc politique, qu'il convient de la consolider et de la restructurer pour affronter les défis qui s'annoncent.

A. PRÉSERVER LES CONDITIONS DE LA CONCURRENCE ET DE L'INDÉPENDANCE POUR UNE PLUS GRANDE DIVERSITÉ DE LA CRÉATION

Le cinéma français a tout à la fois besoin d'entreprises fortement structurées, disposant de la taille et de la surface financière nécessaires pour affronter le marché mondial et de petites entreprises indépendantes, alimentant la diversité et la liberté de création. En effet, si l'effet taille semble important en matière de distribution voire d'exploitation – n'oublions pas que les grands circuits français sont des nains à l'échelle mondiale –, afin notamment, de pouvoir assumer les investissements nécessaires pour garantir une bonne promotion des films, la qualité de la diffusion et le confort du téléspectateur, il en

va tout autrement pour ce qui concerne la production, qui demeure un métier d'artisan et pour lequel il n'existe pas de taille magique.

Or le «pluralisme artisanal» qui faisait la richesse du cinéma français risque aujourd'hui de disparaître au profit des grands groupes de diffusion qui rassemblent sous leurs ailes la totalité des «métiers» du cinéma et interviennent de plus en plus sur les contenus.

Afin de garantir les conditions de la concurrence, et donc de préserver la diversité à tous les niveaux de la chaîne cinématographique, il faut donc adapter la réglementation au nouveau paysage du secteur de la communication et préserver l'indépendance des créateurs.

⇒ **Revoir les règles applicables en matière de contrôle des concentrations**

«Face aux risques de dérive de la situation actuelle, il n'y a pas lieu d'incriminer la réglementation car ce ne sont pas les règles qui sont défailtantes, mais bien la volonté de les appliquer...», ainsi s'exprimait un des interlocuteurs de la mission d'information. Sans être aussi sévère, il est néanmoins indéniable que le système de soutien au cinéma français comprend une part de pilotage politique qui n'est pas moins importante que la réglementation : c'est bien le politique *«qui décide de la puissance du moteur et de la direction de la fusée...»*.

Le besoin se fait désormais sentir, de façon de plus en plus pressante, d'une régulation de la concurrence qui emploie de façon beaucoup plus sévère qu'aujourd'hui à la fois les outils de droit commun (contrôle des concentrations, saisine du Conseil de la concurrence) et ceux adaptés aux spécificités du secteur, qui certes ne font pas bloc comme le dispositif anti-concentration de la loi sur l'audiovisuel, plus systématique, mais qui peuvent néanmoins être efficaces s'ils sont bien utilisés. C'est notamment le cas de la loi du 29 juillet 1982 sur la régulation de l'activité des circuits d'exploitation, mais également des dispositions réglementaires qui protègent la production indépendante vis-à-vis des diffuseurs (cf. paragraphe suivant).

«L'hégémonie assèche le marché : la moitié d'un marché vivant est préférable au contrôle d'un marché mort» (D. Toscan du Plantier, L'Humanité, 11 janvier 2002). Comme partout, la liberté naît de la règle : un marché où ne règne que la loi du plus fort est un marché qui asphyxie ses propres forces vives... Il convient donc de réfléchir à une application et une utilisation du droit général de la concurrence qui soient appropriées à l'économie du secteur. Des règles et des pratiques claires devront notamment être établies en matière de contrôle des concentrations et de sanction des abus de position dominante afin que la concurrence joue comme élément de dynamisation du marché et non pas comme un vecteur de son assèchement.

La question des catalogues de films et de la détention par quelques sociétés liées à des chaînes de télévision d'un grand nombre de films porteurs, c'est-à-dire la concentration du « capital » cinématographique entre quelques mains mérite notamment un examen rapide et approfondi. Il n'est notamment pas acceptable que 60 % des droits des œuvres disponibles en France soient aujourd'hui détenus et gérés par le groupe Canal Plus... qui peut demain passer sous contrôle américain.

Le CNC a récemment mis en place un groupe de réflexion intitulé « qu'attendre du droit de la concurrence ? ». Souhaitons que ses travaux soient fructueux... et rapides.

⇒ **Préserver une production indépendante par un aménagement des obligations des diffuseurs**

La question de la préservation d'une production indépendante est au cœur de la définition des obligations de production des diffuseurs.

Le niveau actuel des obligations de production est satisfaisant. Il ne semble pas nécessaire de relever le taux de 3,2 % car le cinéma français n'a pas aujourd'hui de véritable problème d'argent. Au contraire, une hausse du niveau de l'obligation risquerait, dans l'esprit des producteurs, de faire prévaloir la logique du préfinancement sur celle de l'amortissement, ce qui n'est pas souhaitable.

Pour autant, une baisse de l'obligation d'investissement n'est pas non plus souhaitable, car elle constitue une garantie de diversité en même temps qu'une source de financement *a priori* plutôt « désintéressée » de la part du service public.

En revanche, le système des obligations de production dans le secteur du cinéma pourrait utilement être revu afin :

- d'une part d'**autoriser la migration d'une partie des investissements vers l'amont des films** (aides à l'écriture et au développement), comme l'a fait la loi du 1^{er} août 2000 pour la distribution (article 27). Aujourd'hui, il existe un plafond de nombre de spectateurs en salles (2 millions) que les films français, hors comédie, ne parviennent pas à dépasser, alors que ce nombre d'entrées correspond à l'étiage d'un film américain moyen. Il faut donc tout mettre en œuvre pour lever cette barrière, et, pour cela, élargir le champ d'application du soutien financier.

Cet élargissement doit néanmoins se faire en garantissant le respect de l'indépendance des auteurs et des producteurs, afin d'éviter que l'obligation d'investissement puisse être détournée pour financer des ateliers d'écriture « maison » de films pré-formatés pour la télévision.

- d'autre part de **limiter fortement les possibilités de cumul des fonctions de producteur et de diffuseur**. Les objectifs sont connus : il s'agit avant tout d'éviter une excessive concentration de la production dans l'orbite des opérateurs de télévision, de creuser l'écart entre les initiatives de production et leur diffusion et, en mettant la production dans une logique d'amortissement plus que de préfinancement, de favoriser une attitude entrepreneuriale et, ainsi, une amélioration du taux de réussite.

L'article 71 de la loi du 30 septembre 1986 prévoit depuis sa modification par la loi du 1^{er} août 2000 qu'en ce qui concerne les œuvres audiovisuelles, les diffuseurs ne peuvent plus prendre de part coproducteur dans la production d'une œuvre s'ils souhaitent que celle-ci soit prise en compte au titre de leur contribution à la production indépendante. Lors de la discussion de la loi, cette disposition n'avait pas été étendue aux obligations en matière de cinéma au prétexte que les professionnels n'étaient pas prêts. Il s'agit pourtant d'une disposition qui clarifierait les relations entre producteurs et diffuseurs. Une modification de la loi de 1986 sur ce point est donc tout à fait souhaitable.

Quant au niveau même de l'obligation de contribution à la production indépendante, celui-ci n'a pas été modifié. Les chaînes hertziennes et Canal Plus sont toujours autorisées à investir 25 % de leurs obligations dans des productions maison. Sans vouloir totalement retirer aux chaînes la possibilité de jouer un rôle de producteur délégué, un abaissement à 20 ou 15 % de la part autorisée de production directe serait souhaitable. Cela conduirait notamment à une baisse des coûts et à une meilleure garantie de la diversité.

Quant à la question de la détention des mandats de production, l'un des critères retenus par les nouveaux décrets pour qualifier une œuvre d'indépendante est le fait que la chaîne ne détienne pas plus d'un mandat de commercialisation de l'œuvre coproduite ou pré-achetée¹. Les diffuseurs ont exercé une forte pression pour que ce plafond soit relevé et continuent à contester les dispositions réglementaires arrêtées. Il conviendra de ne pas céder à leur demande, afin, encore une fois, de maintenir la distinction entre les fonctions de producteurs et de diffuseurs.

⇒ **Clarifier la politique de soutien des chaînes publiques**

France Télévision n'a pas aujourd'hui à proprement parler de ligne éditoriale en matière de soutien au cinéma. Comme les autres chaînes hertziennes en clair, France 2 et France 3 doivent consacrer 3,2 % de leurs chiffres d'affaires annuels à l'investissement dans la production cinématographique. Les responsables des filiales cinéma de France Télévision, qui sont gérées de façon autonome, avouent prendre leurs décisions d'achat au cas par cas, en cherchant néanmoins à satisfaire un double objectif : répondre aux besoins de l'antenne et contribuer au développement et au renouvellement du cinéma français.

¹ Il existe à l'heure actuelle cinq types de mandats de commercialisation : salles France, vidéo France, télévision France, international et commercialisation en ligne.

L'audience n'est pas la seule préoccupation des responsables des achats de films pour France Télévision. Néanmoins, il faut bien reconnaître que les seuls films français inédits auxquels une chaîne a accès sont aujourd'hui ceux qu'elle contribue à financer. Le service public met néanmoins en avant la spécificité de sa politique d'achat en soulignant que sur les trente films financés par France 2 Cinéma, seule une petite dizaine est destinée à être diffusée en « prime time ». Tous les autres sont présentés en deuxième partie de soirée, à un moment où ils trouveront un public certes plus motivé mais forcément plus restreint.

Les filiales cinéma de France Télévision affirment qu'elles portent une attention particulière aux premiers et aux deuxièmes films ainsi qu'aux projets qui permettent de reconquérir des secteurs où le cinéma américain est hégémonique (comme par exemple le long métrage d'animation, avec *Kirikou la sorcière*, le film pour enfant avec *Le petit Poucet*, ou le documentaire naturel et animalier, avec *Microcosmos*) ou qui peuvent avoir un rayonnement international (par exemple à travers des festivals).

Pourtant, de nombreux interlocuteurs de la mission d'information ont mis en cause la politique cinéma de France Télévision, en considérant que seul le manque de moyens l'empêchait aujourd'hui d'avoir une ligne de conduite en tout point identique à TF1 (investissements massifs sur un nombre de films de plus en plus réduit).

De son côté, ARTE France mène une politique de soutien au cinéma que beaucoup considèrent comme exemplaire, en poursuivant une logique strictement culturelle de soutien aux créateurs et de découverte de nouveaux talents.

Afin de conforter les chaînes publiques dans leur volonté de mener une politique d'achat « différente » et permettre à France 2 et à France 3 de renouveler leur politique cinématographique et de sortir par le haut d'un double discours tout à la fois convenu et contraignant, il serait souhaitable :

- d'établir une connexion entre l'octroi de l'avance sur recettes du CNC et le financement par une ou plusieurs chaînes publiques. Il ne s'agit pas de mettre en place un cinéma d'Etat, totalement déconnecté de la réalité du marché mais de préserver les conditions d'existence d'un cinéma artisanal qui intéressera de moins en moins les chaînes privées. Les cahiers des charges de France 2 et France 3 pourraient donc être modifiés afin de préciser qu'une part significative des investissements cinéma de ces chaînes doit revenir à des films bénéficiant de l'avance sur recettes ;

- d'introduire dans les cahiers des charges des chaînes publiques une « clause de diversité » comme elle existe actuellement pour Canal Plus. Une proportion significative des investissements devrait ainsi être réalisée au profit de films à « petit budget ».

⇒ **Assurer une exposition équitable pour tous les films**

Doit-on envisager d'imposer aux exploitants de salles comme aux diffuseurs télévisuels, des obligations en regard de l'indépendance des œuvres qu'ils diffusent ?

Aujourd'hui, les producteurs et les distributeurs ne contrôlent plus les conditions d'exploitation de leurs films : ce sont les exploitants qui décident, unilatéralement, des films qu'ils retiennent et des conditions de présentation (nombre et taille des salles, durée de l'exposition).

Bien entendu, la tentation est souvent forte, au sein de groupes intégrés, de privilégier des films qui sont produits ou distribués par des filiales du groupe : des films produits par Pathé et ou distribués par Gaumont dans les salles Euro-Palaces (Pathé-Gaumont), des films StudioCanal dans les salles UGC, etc...

Pour Daniel Goudineau, ancien directeur du cinéma au CNC et auteur d'un rapport à la ministre de la culture sur la distribution des films en salles, l'indépendance des distributeurs, évoquée par beaucoup comme la panacée, est un faux problème. Vu l'absence d'équilibre économique du marché de la distribution, toutes les sociétés de distribution, si elles veulent survivre, tendent à l'intégration. L'indépendance n'est donc pas une notion discriminante dans ce secteur.

En revanche, il serait souhaitable d'obliger les plus gros opérateurs (exploitants comme diffuseurs) à diversifier leurs sources d'approvisionnement en films pour lutter contre l'effet de vente en paquets. Une telle mesure est difficile à mettre en œuvre car les catalogues sont de plus en plus fusionnés, mais cela permettrait certainement de soutenir le marché de la distribution.

D'autre part, les contrats de distribution des films devraient comporter, comme cela existe dans d'autres pays européens, un engagement sur une durée minimale d'exposition des œuvres.

Le contexte ne pousse pas à laisser longtemps les films à l'affiche : le nombre des sorties par semaine est de plus en plus important et pour conserver le public qu'ils sont parvenus à séduire par des prix d'appels très attractifs, les multiplexes et les gros exploitants doivent constamment renouveler leur offre de films. Il convient néanmoins de garder en mémoire que ce sont les films qui font, sur le long terme, la fréquentation des cinémas. Un film d'auteur comme *In the mood for love* est le parfait exemple de ce qu'on appelle « l'effet film ». C'est pourquoi, si l'on veut que l'industrie du cinéma continue à prospérer en France comme en Europe, il faut favoriser l'émergence de nouveaux auteurs et, pour cela, leur donner la possibilité de montrer leurs films en salles.

Il serait intéressant et utile de faire des études monographiques sur la « vie » des films dans le temps, afin de connaître les conditions de survie des films en salle au-delà des quinze premiers jours. Un tel travail permettrait de mettre en évidence ce que tout le monde sait, c'est-à-dire que l'exploitation et le maintien des films en salles ne sont pas systématiquement liés au nombre d'entrées réalisées, mais bien plus au fournisseur du film.

Clarifier la situation permettrait de préciser les engagements de programmation des plus gros exploitants. En allant plus loin, on pourrait imaginer d'autoriser les distributeurs à saisir le médiateur du cinéma lorsqu'ils estiment que leur film est retiré de l'écran dans des conditions qui ne respectent pas le marché.

B. OUVRIR LE FINANCEMENT DU CINÉMA

On sait aujourd'hui que la grande force du cinéma français et sa capacité de résistance, unique en Europe, sont liées aux spécificités de son mode de financement et notamment au fait qu'il permet aux producteurs de dépasser les années difficiles ou les échecs pour réinvestir dans de nouveaux projets. Le maintien d'une part de marché importante pour le cinéma français est possible si le cinéma français bénéficie du maintien d'un système privilégié de financement, susceptible de contrebalancer les mécanismes de marché, mais également de talents et d'un souci constant de rencontre du public.

Pourtant, la part prépondérante prise par les télévisions dans ce système de financement est aujourd'hui ressentie par de nombreux acteurs du secteur comme une menace et une zone potentielle de fragilité. Il ne s'agit pas de remettre en question le rôle joué par les télévisions – et notamment par Canal Plus – mais de dire que le cinéma gagnerait sans doute à diversifier ses sources de financement, ne serait-ce que pour éviter une rupture si la principale de ces sources venait à ralentir son débit. Des évolutions sont donc nécessaires, même si elles sont difficiles à déterminer à un moment où le secteur est en pleine mutation.

Les objectifs du système de soutien doivent par ailleurs être mieux hiérarchisés, aussi bien entre les secteurs qu'entre les opérateurs. L'exhaustivité du dispositif actuel peut, à terme, présenter un danger. De plus, la politique de soutien au cinéma français ne doit pas uniquement s'orienter vers un système d'aides publiques ; il convient également de prendre en considération les mécanismes financiers actuellement disponibles ainsi que les avantages fiscaux.

La solution passe donc par une diversification des sources de financement et des modalités de soutien, en valorisant les dispositifs fiscaux et économiques pour tout ce qui relève du marché et en conservant une logique de soutien plus ciblé pour les projets culturels « hors marché ».

⇒ **Mettre à contribution les nouveaux diffuseurs**

· **Pour l'alimentation du compte de soutien**

Toutes les fenêtres d'exploitation d'un film sont actuellement soumises à un régime de prélèvement au profit du compte de soutien : salle, vidéo, télévision. Il convient donc de s'interroger sur la façon dont pourra (ou ne pourra pas) être prise en compte l'apparition d'un nouveau mode de distribution des films sous forme de fichiers informatiques téléchargés ou « consommés » en direct.

La question est aujourd'hui largement ouverte mais il semble néanmoins difficile d'écarter *a priori* toute possibilité de contribution de ce nouveau mode d'accès au film, qui pourrait se développer de façon considérable dans les années à venir et donc avoir des conséquences non négligeables sur l'équilibre général du système de soutien.

· **Pour les obligations de production**

Les contributions de l'ensemble des opérateurs au développement du cinéma doivent être équitables et respecter les similitudes de format. Le calendrier de diffusion des films à la télévision étant désormais clairement encadré par les accords entre les diffuseurs et les professionnels, il ne semble pas illégitime d'imposer des obligations comparables aux opérateurs qui se situent dans la même fenêtre de diffusion. Quant à la référence au chiffre d'affaires (ou au nombre d'abonnés) pour le calcul du montant de la contribution, outre qu'elle a fait la preuve de son efficacité depuis maintenant de nombreuses années, elle a l'avantage de la simplicité et de l'équité économique.

Certains diffuseurs considèrent cependant que, en raison de la multiplication des vecteurs de diffusion du cinéma à la télévision (développement des chaînes thématiques, prochaine apparition de la télévision numérique de terre), les taux de contribution actuellement appliqués devraient être revus à la baisse afin de rétablir une certaine égalité de traitement entre les diffuseurs et d'éviter que la production se trouve noyée sous un afflux trop important de capitaux qui ferait de l'industrie cinématographique une activité sur-financée.

La sagesse consiste, semble-t-il, en la matière, à demeurer prudent : il est indéniable que le développement de la télévision numérique de terre va très certainement modifier les équilibres entre opérateurs et les modes de « consommation » de la télévision. Mais tout le monde ignore pour le moment la nature et l'ampleur de ces modifications, ainsi que les conséquences qu'elles pourront avoir sur la diffusion télévisée des films et les recettes nouvelles qu'elles pourront générer. Il semble donc vain de condamner d'ores et déjà des

mécanismes de contribution au nom d'évolutions futures dont nous ne connaissons pas véritablement la nature.

La prospérité des actuelles télévisions payantes, qu'elles soient diffusées par voie hertzienne ou encore par câble et satellite doit beaucoup, on le sait, au cinéma. Il n'est donc pas illégitime que le cinéma tire en retour bénéfice de ces succès. Si demain les conditions de l'équilibre actuel sont fortement modifiées, les contributions des uns et des autres pourront certainement être adaptées mais, pour le moment, nous sommes encore dans le domaine de la prospective. Il est donc inutile d'anticiper le débat.

⇒ **Restructurer les dépenses du compte de soutien**

· **Moduler le mécanisme de l'aide automatique**

L'expérience de l'année 2001 a permis de mettre en lumière l'effet pervers que peut receler le mécanisme de l'aide automatique lorsque, d'une certaine façon, la machine s'emballe.

Les excellents résultats réalisés par les films français ont en effet entraîné un gonflement des droits automatiquement ouverts sur les comptes des producteurs, distributeurs et exploitants, mais ont de fait, dans le même temps, réduit le montant des crédits disponibles pour les aides sélectives. Ce phénomène a été accentué par le fait que les autres sources d'alimentation du fonds (bien évidemment la taxe sur les entrées des films étrangers mais également la taxe sur les chiffres d'affaires des services de télévision, en moindre augmentation du fait de la contraction du marché publicitaire) ont été moins «rentables» que les années passées.

Il ne saurait être question de revenir sur la logique globale de ce mécanisme, qui permet, quoiqu'on en dise, de ne pas déconnecter le secteur de la réalité du marché. Mais la préservation de la marge d'intervention sélective du CNC est cependant indispensable, notamment en raison des risques d'apparition d'un marché à deux vitesses précédemment évoqués.

Il semble donc souhaitable, une fois encore, d'adapter le système à l'évolution de son environnement et d'envisager, comme le fait actuellement le CNC avec les producteurs, la mise en place d'une dégressivité du «taux de retour» du soutien automatique voire son plafonnement au-delà d'un montant de recettes particulièrement élevé.

· **Revoir les mécanismes de l'avance sur recettes**

Le principe de l'avance sur recettes, qui permet de réaliser des films qui, sans elle, n'existeraient pas, n'a pas à être remis en cause.

Pour autant, le dispositif doit aujourd'hui gagner en transparence, ne serait-ce que pour pouvoir réfuter les accusations de clientélisme, d'élitisme et de subvention à fonds perdus dont il fait souvent l'objet.

On ne peut donc que se féliciter que le CNC ait engagé une réflexion tendant à doter l'avance sur recette d'indicateurs permettant de disposer de données quantitatives (nombre de films aidés, sommes versées, résultats des films en salle, taux de remboursement) et qualitatives (sélection dans des festivals, prix reçus) objectives, ainsi que de données plus prospectives sur l'efficacité de l'avance sur recettes (suivi de carrière des réalisateurs ayant bénéficié de l'avance sur recettes par exemple).

D'autre part, il est regrettable que l'avance sur films terminés soit aussi peu utilisée et soit plafonnée à un montant relativement modeste (500 000 francs maximum), car elle permet à la commission de l'avance sur recettes (troisième collègue) de juger sur pièce de la qualité de l'œuvre. Revaloriser cette aide serait un moyen pour encourager les producteurs à prendre plus de risques.

Enfin, l'avance sur recettes doit être ouverte à l'ensemble du cinéma français et ne pas se limiter, dans ses sélections, à un « profil » de films bien spécifique. La diversification des sujets et des genres de films produits n'est pas étrangère au dynamisme actuel du cinéma français : il ne serait donc pas aberrant que cette diversité se retrouve dans les projets retenus par les différents collèges de l'avance sur recettes.

⇒ Réformer le régime des SOFICA

Plusieurs axes de réformes sont actuellement à l'étude au CNC, qui réfléchit avec les professionnels du cinéma et de la finance à une révision et une ouverture du régime des SOFICA.

Différentes orientations pourraient être utilement retenues :

- **Relever le plafonnement de la collecte** : le système des SOFICA est étroitement contrôlé par le ministère des finances qui, en pratique, fixe chaque année un plafond de collecte qui ne saurait être dépassé (ce qui explique les listes d'attente dans les établissements bancaires pour l'entrée dans une SOFICA). Ce malthusianisme est cependant regrettable car un élargissement de la collecte permettrait, d'une part d'élargir les zones d'intervention des ces produits financiers et d'autre part de réduire les coûts de collecte et donc d'intéresser de nouveaux réseaux de placement et de stimuler la concurrence. Un relèvement du plafond à 100 millions d'euros devrait être d'un coût supportable pour les finances publiques.

- **Limiter les possibilités de garantie du risque de sortie et d'adossement aux grands groupes de diffuseurs** : le fait que les SOFICA soient devenues un produit financier quasiment dépourvu de risque et que la

garantie de sortie soit assurée par un adossement à des groupes audiovisuels est un détournement de la philosophie initiale et une perversion du système. Cela transforme en effet un produit prioritairement destiné au soutien de la production indépendante en financement d'appoint à la disposition des diffuseurs. Il convient de revenir sur cet état de fait en plafonnant les taux de garantie susceptibles d'être accordés et en veillant, lors des autorisations annuelles, à favoriser les SOFICA « indépendantes ».

• **Etendre le champ d'intervention au développement des films et à la distribution** : la production n'est pas aujourd'hui le secteur cinématographique qui a le plus besoin de financements complémentaires : il serait donc souhaitable d'autoriser les SOFICA à financer également d'une part des dépenses de développement, pour lesquelles le producteur se sent souvent bien seul, et d'autre part la distribution des films, sans pour autant déséquilibrer les rapports actuels entre producteurs et distributeurs. L'intervention sur les dépenses réalisées en amont de la production pourrait être accompagnée d'un mécanisme d'incitation à la prise de risque (en valorisant par exemple le taux de garantie sur ce type de produits).

• **Etudier la possibilité de créer des SOFICA destinées aux industries techniques et des SOFICA régionales** : deux nouveaux types de produits financiers, construits sur le principe des SOFICA, pourraient introduire plus de souplesse dans le financement de la production cinématographique.

La création de SOFICA spécifiques pour les industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel permettraient de développer l'investissement privé et institutionnel dans un secteur qui dispose d'un fort potentiel de développement mais est aujourd'hui contraint par une sous-capitalisation chronique.

Quant à la création de SOFICA territoriales, diffusées par des établissements financiers régionaux, elles pourraient financer de façon ciblée des productions en régions ; la sortie de ces sociétés pourrait être garantie grâce à un adossement à un fonds de garantie alimenté par toutes les collectivités locales bénéficiaires des investissements.

⇒ **Donner une nouvelle dimension aux aides régionales**

L'approche actuelle du soutien au cinéma en région vise surtout à attirer les tournages et à en réduire les coûts. C'est une bonne chose pour le cinéma mais cela n'a pas vraiment d'effet structurant. Il s'agit donc d'aider ces systèmes à passer du service d'un intérêt économique régional au service du cinéma en général. Pour ce faire, il semble nécessaire de professionnaliser les structures, de consolider l'assise juridique des aides et de clarifier la position de l'Etat à leur égard.

• **Professionnaliser les structures** : pour nombre de professionnels (responsables de fonds d'aide, producteurs, réalisateurs, conseillers cinéma des

DRAC) la nécessité première est de structurer les politiques territoriales et de professionnaliser les équipes qui gèrent les aides. Ces équipes sont en effet les garantes d'une transparence et d'un ancrage des aides dans les collectivités et sont les interlocuteurs privilégiés des professionnels. Leur capacité à comprendre les problèmes et les besoins et à apporter une réponse adaptée et efficace est donc déterminante. Les structures doivent donc pouvoir bénéficier du soutien logistique et technique des DRAC, qui doivent, en contrepartie, encourager les collectivités intéressées à recruter des personnels compétents et spécialisés.

• **Consolider l'assise juridique des aides** : En 1982, les lois de décentralisation ont reconnu une compétence aux collectivités territoriales en matière de soutien à la culture mais le cinéma et l'audiovisuel n'en faisaient pas partie. Quant aux actions de soutien de type économique, elles ont été limitées à des domaines restreints. Les fonds d'aide régionaux se sont donc développés dans le risque constant que les aides puissent être entachées d'illégalité.

L'article 16 de la loi n° 2000-1207 du 13 décembre 2000 d'orientation pour l'outre-mer modifie les dispositions de l'article L. 1511-5 du code général des collectivités territoriales pour autoriser les collectivités locales à mener « *des actions de politique économique, notamment en faveur de l'emploi, dans le cadre de conventions conclues par eux avec l'Etat et fixant les modalités des aides qu'ils peuvent consentir* ». Ce texte devrait pouvoir résoudre les difficultés juridiques mais nécessitera la publication d'une circulaire d'application, actuellement en préparation au CNC.

Par ailleurs, la loi sur la démocratie de proximité, récemment adoptée par le Parlement, prévoit dans son article 102 que les régions pourront accorder des aides directes aux entreprises sans passer de convention avec l'Etat, dans tous les secteurs économiques. Les soutiens des régions au cinéma seraient ainsi légalisés sans avoir à passer de convention avec l'Etat.

Il semble essentiel que la circulaire en préparation réaffirme clairement que les aides en faveur du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia se caractérisent par une double motivation, économique et culturelle, afin qu'elles ne puissent plus être victimes d'un contrôle de légalité tatillon qui censurerait une décision culturellement irréprochable au motif d'un manque de clarté ou d'efficacité économique¹.

• **Clarifier les rapports avec l'Etat** : le cinéma est encore aujourd'hui un secteur très concentré et très parisien. L'interlocuteur naturel des producteurs et des auteurs demeure aujourd'hui le CNC. Celui-ci doit donc clarifier sa position au sujet de la décentralisation et harmoniser ses interventions en région.

Depuis 1997, le CNC accompagne l'action des collectivités en faveur de la création et de la production cinématographique et audiovisuelle à travers des

¹ Cf. la décision du tribunal administratif de Poitiers du 21 mars 2001 annulant la subvention d'un million de francs accordée par le Conseil général de la Charente pour le tournage du film *Les destinées sentimentales* d'Olivier Assayas au motif que, dans le film, « la Charente n'est pas assez identifiable. ».

conventions conclues avec les conseils régionaux. De 1997 à 2001, un montant de 27,65 millions de francs (4,22 millions d'euros) a été engagé par le CNC avec 13 régions différentes, dont 8 millions de francs (1,22 million d'euros) pour 11 régions en 2001. Pour donner une nouvelle impulsion à l'action décentralisée en matière de cinéma, il serait souhaitable que le ministère de la culture abandonne sa politique de conventions de trois ans, au terme desquels son retrait laisse le plus souvent à la seule charge des collectivités locales le développement de politiques décidées en commun et opte pour la mise en place de collaborations pérennes.

En théorie, les subventions accordées dans le cadre de ces conventions sont proportionnées aux dotations dégagées par les régions mais, dans la pratique, tout est une question de négociation. Il serait donc souhaitable que les fonds de soutien locaux soient abondés durablement par une déconcentration des crédits du compte de soutien proportionnelle aux efforts réalisés localement. A titre d'indication, un abondement à 100 % des fonds territoriaux représenterait près de 9 % des ressources de la section cinéma du compte de soutien.

Enfin, pour rendre lisible et crédible cette nouvelle étape de la décentralisation culturelle, le CNC doit contribuer à apporter aux professionnels du cinéma l'ensemble des garanties de transparence et de professionnalisme qu'ils sont en droit d'attendre, en particulier dans la gestion des comités de lecture chargés de décider des subventions et coproductions. En ce sens, il serait important qu'il devienne un partenaire de plein exercice des différentes structures qui se sont développées dans les régions et qu'il conditionne son intervention par le respect d'un certain nombre de critères d'action et de décision.

⇒ **Mieux assurer l'amortissement des risques financiers**

Dans ce domaine, la France est clairement en retard car, si le système bancaire mondial a fait preuve d'imagination en la matière, le marché français se caractérise plutôt par une concentration excessive des acteurs financiers spécialisés dans le cinéma.

Le mécanisme de garantie assuré par l'IFCIC est aujourd'hui considéré comme efficace et peu coûteux. On peut donc se demander s'il n'est pas sous-employé. Ce système pourrait par exemple être étendu à des productions de niveau européen, dès lors qu'il serait alimenté par des crédits communautaires.

L'Institut pourrait également s'engager dans le secteur de la distribution internationale des films, aujourd'hui très peu financé par l'emprunt. A l'heure actuelle, les produits des ventes à l'étranger ne sont pas comptabilisés dans le plan de financement d'un film et ne sont pris en compte qu'en fin de parcours. Il y a donc ici des modes de financement complémentaires à imaginer.

Au-delà de la seule distribution, il serait utile d'inventer un outil financier susceptible de garantir le « gap financing », c'est-à-dire l'ensemble des

recettes virtuelles que peut réaliser un film (supplément des entrées en salles, recettes à l'exportation, recettes vidéo, etc...). Pour un film indépendant, il s'agit parfois de quelques millions de francs seulement, mais cela suffit souvent à empêcher le bouclage financier d'un projet. Assurer une garantie sur cette partie des recettes pourrait donc être utile.

Si le réapprovisionnement de l'IFCIC par l'Etat était plus important, ou tout simplement conforme aux engagements pris, l'Institut pourrait garantir ce besoin en financement à une hauteur raisonnable (50 ou 60 %). Cela permettrait aux petits producteurs de conserver une part du négatif et donc de préserver leurs actifs alors qu'aujourd'hui, ils sont obligés de céder la totalité des droits pour obtenir les financements bancaires nécessaires.

Il serait par ailleurs souhaitable de permettre aux industries techniques d'accéder à de nouvelles ressources financières et tout particulièrement à des capitaux longs, notamment à travers le développement d'actions conjointes entre l'IFCIC et les régions.

C. FORMER LES CITOYENS A L'IMAGE

Nous sommes aujourd'hui confrontés à une génération de jeunes spectateurs dont la culture de l'image a été plus influencée par le petit écran que par la pratique cinématographique, issue du déclin du cinéma en salles (années 85-95). Il serait illusoire de penser que le cinéma français pourra durablement regagner des spectateurs – et notamment des jeunes spectateurs – sans s'assurer préalablement que ceux-ci sont ouverts à la différence et à la diversité sur lesquelles s'appuie le travail des cinéastes et qui s'inscrivent dans notre culture.

L'éveil des jeunes générations qui sont, on le sait, aujourd'hui massivement attirées par le cinéma américain, à ce goût de la différence et du libre propos apparaît comme indissociable de tous les efforts qui pourront être consentis par ailleurs pour que le cinéma français reste vivant.

⇒ **Réaffirmer le rôle de la télévision publique en matière de diffusion de la culture cinématographique**

Les cahiers des charges des chaînes du groupe France Télévision sont fort laconiques sur les missions des différentes chaînes en matière de cinéma. Ainsi, l'article 25 du cahier des missions et des charges de France 2 (décret n° 94-813 du 16 septembre 1994) se contente de préciser que : « *En complémentarité avec France 3, la société diffuse des émissions régulières consacrées (...) au cinéma (...).* ». La formule retenue pour France 3 est totalement identique. On peut noter que le décret est beaucoup plus prolixe en ce qui concerne par exemple la présence de la musique ou des retransmissions de spectacles vivants.

En pratique, les grilles sont dramatiquement dépourvues d'émissions sur le cinéma qui soient autre chose que de la diffusion de bandes annonces et des forums d'auto-promotion. Pourquoi ?

Parce que les chaînes ont besoin du cinéma pour nourrir leur grille, et aussi parce qu'il est très difficile d'avoir une approche qui ne soit pas de parti pris face à des œuvres que l'on a contribué à financer : c'est un des effets pervers de la confusion des rôles de producteur et de diffuseur. Il est vrai que la pression du lobby du cinéma est également très forte sur les diffuseurs pour que ceux-ci se limitent, en matière de cinéma, à des émissions de stricte promotion : l'impact de la télévision est tel que la diffusion d'une critique négative pourrait avoir des effets déplorable sur un film.

Une émission comme *Le masque et la plume*, diffusée sur France Inter, qui est un espace de libre critique, semble donc inimaginable aujourd'hui à la télévision. *Le masque et la plume*, peut-être, mais sûrement pas des émissions intelligentes et imaginatives qui permettraient de développer une réflexion critique, une mise en perspective historique, une analyse artistique et technique des images et des sons. Cela permettrait aux téléspectateurs de tous âges, et en particulier aux jeunes, de mieux apprécier ce qui leur est proposé sur les écrans et dans les salles et donc de ne plus consommer de la pellicule au kilomètre, simplement pour rentabiliser leur carte d'abonnement illimité.

A quand donc, une émission de cinéma grand public et intelligente (ce n'est pas incompatible) programmée sur France 2 ou sur France 3 à des heures décentes ? Si la bonne volonté n'y suffit pas, les cahiers des charges devront être modifiés pour y faire figurer ces objectifs en toutes lettres.

⇒ Renforcer la place du cinéma à l'école

L'éducation à l'image devrait être directement assurée à l'école et inscrite aux programmes de l'éducation nationale. C'est une préoccupation importante de La Cinquième, qui se traduit notamment par la programmation hebdomadaire de l'émission *Arrêt sur image*, mais aucune action de fond ne sera possible sans la collaboration de l'institution scolaire et tout particulièrement des instituteurs et des professeurs.

Dans une époque où la place et la force de l'image sont constamment renforcées, il est essentiel, dès le plus jeune âge, de donner à voir et à analyser. Apprendre le cinéma n'est pas un savoir annexe ou un amusement, mais une des seules façons d'offrir aux enfants une alternative au règne de la consommation culturelle passive qui prédomine à la télévision et, bien souvent, dans les multiplexes. C'est également une façon de faire travailler la partie du cerveau qui fonctionne sur le mode de la sensibilité et de la création et de donner à chacun des outils pour se repérer et valoriser la singularité de sa sensibilité.

Aujourd'hui, des opérations ponctuelles existent, comme *Collèges au cinéma* et *Lycéens au cinéma*, mais il s'agit plus de donner le goût d'une pratique que de forger une culture et un esprit critique. Ces expériences cherchent à allier séance dans les salles, atelier de pratique et rencontre avec les artistes mais manquent malheureusement encore de moyens et ne sont pas généralisées.

Collège au cinéma, lancé en 1989, concerne à présent quatre-vingts départements et plus de 450 000 collégiens. Il a généré en 1999-2000 1,3 millions d'entrées en salle. *Lycéens au cinéma*, développé en partenariat avec les conseils régionaux depuis 1995, concerne 53 000 lycéens dans treize régions. *Ecole au cinéma*, opération plus récente lancée en 1994, s'étend désormais à soixante départements et touche près de 200 000 enfants.

Dans le cadre du plan quinquennal de développement de l'enseignement artistique à l'école présenté conjointement par les ministres de l'éducation nationale et de la culture en décembre 2000, la volonté de mettre en place une éducation cinématographique pour tous les élèves a été réaffirmée. Des crédits ont été dégagés sur les budgets 2001 et 2002 pour étendre la portée des dispositifs existant actuellement. Il est cependant regrettable que ce plan n'envisage pas d'intégrer l'éducation à l'image dans les programmes généraux d'enseignement du primaire et des collèges.

II.- REACTIVER LA COOPERATION BILATERALE

De nombreux accords de coproduction existent entre différents pays européens depuis 1946. Souvent accusés dans le passé de générer des films artificiellement européens, ces accords sont aujourd'hui en perte de vitesse et entrent souvent en contradiction avec les dispositifs d'aide européens (MEDIA PLUS, Eurimages) et les réglementations nationales.

Pourtant, les coproductions sont une bonne solution pour assurer le développement du cinéma européen et assurer la construction d'une Europe cinématographique. Il ne s'agit pas de faire de l'« europudding », mais de pouvoir réunir plus d'argent sur un film et de faire connaître le cinéma d'Europe d'un pays à un autre. Véritable école de coopération européenne à travers la mise en commun de ressources artistiques, financières et techniques, la coproduction permet aussi à des sociétés de pays différents de travailler ensemble, de se connaître et de partager leurs expériences.

Parallèlement à la modernisation des accords de coproduction, de nouveaux axes de réflexion pour l'encouragement d'une politique bilatérale forte doivent être envisagés pour en faire un instrument global de soutien au développement d'un espace cinématographique européen.

Le constat de l'échec des accords de coproduction passés entre la France et l'Allemagne depuis 1974 a ainsi amené les deux pays à créer en 2001 une Académie Franco-Allemande du cinéma, destinée à réactiver l'application des accords franco-allemands, notamment dans les domaines de la promotion et de la distribution, à organiser des événements de promotion croisée du cinéma du pays partenaire et à développer des actions communes de formation. Un « mini-traité » de production doté d'une enveloppe budgétaire globale de plus de 3 millions d'euros a été mis en place.

C'est cet exemple qu'il convient aujourd'hui de suivre et de généraliser pour moderniser et réactiver notre coopération cinématographique avec les principaux pays d'Europe... et d'ailleurs.

⇒ **Adapter les critères d'aide nationaux pour faciliter les coproductions**

Les coproductions sont aujourd'hui un bon moyen de financer la production d'œuvres européennes dont le potentiel de circulation est important. Le choix de ce mode de financement n'est cependant pas toujours facile car on observe une forte résistance des industries techniques nationales à l'internationalisation, résistance relayée par les réglementations qui réservent, la plupart du temps, les aides publiques aux œuvres « nationales ».

Cette résistance est bien présente dans le système d'aide français : les critères et le système de points appliqués par le CNC pour l'accès aux aides du compte de soutien sont très discriminants pour les coproductions. Le compte de soutien a en effet été construit sur une logique protectionniste : les coproducteurs français en position minoritaire ont donc beaucoup de mal à obtenir une aide.

Il n'est pas envisageable que la France, qui est jugée en Europe comme le pays le plus mobilisé en matière de cinéma, continue à ne pas jouer le jeu : les critères de sélection des films (et notamment celui de la langue de tournage) doivent donc être revus pour soutenir délibérément les producteurs s'engageant dans une coproduction européenne.

De façon plus générale, il conviendrait de tendre à l'harmonisation des réglementations nationales en matière de coproduction, en s'appuyant par exemple sur la convention européenne du 2 octobre 1992 sur la coproduction cinématographique (Conseil de l'Europe) et de revoir les différents traités dits de coproduction pour les rendre compatibles avec les réglementations nationales et européennes existantes et en faire de véritables outils de développement concerté.

⇒ **Développer la coopération en matière de distribution**

La portée des accords de coproduction devrait par ailleurs être étendue, comme cela est désormais le cas pour l'accord franco-allemand, aux secteurs de la distribution et de la promotion afin de contribuer de façon ciblée à l'amélioration de la circulation des œuvres entre deux pays d'Europe.

Les accords devraient ainsi prévoir des mécanismes de soutien aux distributeurs assurant la diffusion de films des pays coopérants, afin de les accompagner dans leur prise de risque. L'aide pourrait être conditionnée par des délais de sortie suffisamment rapprochés.

⇒ **Organiser l'ouverture réciproque des systèmes nationaux d'aide automatique**

Au-delà des accords de coproduction, il serait intéressant d'étudier la possibilité de créer une interconnexion de tous les systèmes d'aide automatique existant dans chaque pays pour que, lorsque qu'un film européen réalise des entrées dans un autre pays de l'Union, il puisse générer de l'aide automatique pour la production d'un film dans ce même pays. Un tel mécanisme serait une incitation forte au développement des coproductions et à l'interpénétration des talents et des savoir-faire.

Ce système, qui pourrait s'apparenter à une sorte de zone de coopération renforcée, serait bien évidemment fondé sur le principe d'une libre adhésion ; tout film national d'un pays adhérent aurait ainsi accès au système de soutien automatique des autres pays adhérents.

Cependant, pour éviter que le système ne coûte trop cher aux pays qui diffusent le plus de films européens non nationaux (autrement dit à la France et à l'Espagne), il devrait s'accompagner d'un mécanisme de compensation qui pourrait logiquement être assuré par le programme MEDIA de l'Union européenne.

III.- CONSTRUIRE UN VÉRITABLE ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE EUROPÉEN

Pour que l'Europe existe, il faut que les cultures d'Europe se connaissent et se reconnaissent. La création d'un véritable espace cinématographique européen est un élément puissant et actif de cette reconnaissance, vecteur de consolidation de la diversité culturelle. Cependant, pour que ce marché existe, il faut que les films circulent entre les Etats membres et pour que les films circulent, il faut générer une véritable culture cinématographique européenne.

Or, il n'existe aujourd'hui aucun élément fédérateur au sein de la culture cinématographique européenne... à part le cinéma américain ! Il convient donc de prendre des initiatives pour provoquer des rencontres, des échanges, des collaborations et créer une aspiration commune.

Les entretiens effectués par la mission d'information lors de ses déplacements en Europe laissent penser que ce souhait de coopération et d'action en commun n'est pas une douce utopie mais correspond à une réalité partagée aux quatre coins de l'Europe.

Le marché d'un Etat membre (même en France) est définitivement trop étroit pour offrir à la production cinématographique nationale et européenne un espace confortable de développement. Le marché européen, riche de ses 380 millions d'habitants, a en revanche une taille tout à fait satisfaisante. Chacun semble aujourd'hui d'accord pour considérer que, dans le cinéma comme ailleurs, l'union (dans la diversité) fait la force... D'ailleurs, n'est-ce pas le fondement même de l'idée européenne ?

Le développement d'un cinéma européen semble difficile en raison des différences de langues, de culture, mais aussi des façons de raconter des histoires. Le concept de « film européen » a du mal à exister en tant que tel. Mais la richesse de l'Europe réside justement dans sa diversité et chaque cinéma national pourra se développer dans les autres pays d'Europe si un effort est fait pour s'ouvrir à la culture cinématographique des autres.

Il ne s'agit donc pas ici de chercher à bâtir des films artificiellement multinationaux mais simplement d'encourager la construction d'un espace cinématographique européen. Le choix du terme n'est pas anodin : en effet, il s'agit plus de défendre et de promouvoir les cinémas d'Europe qu'un hypothétique cinéma européen, qui n'existe pas en tant que tel. Le développement d'une industrie européenne du cinéma passe indiscutablement par la création d'un espace commun de développement qui, tout en tenant compte des spécificités culturelles de chaque pays, permettrait une amélioration de la circulation des films.

Pour cela, il convient tout à la fois d'encourager les coopérations en matière de production – les films demeurent nationaux mais les financements croisés permettent d'ouvrir le regard et d'encourager la circulation des œuvres – et de favoriser une meilleure distribution et une plus grande promotion des films européens dans les différents Etats membres.

Les pouvoirs publics de chaque Etat membre et les autorités communautaires doivent aujourd'hui persuader les professionnels du cinéma en Europe que seule une politique de l'offre volontariste, tant en termes de salles (quantitatif) que de films (qualitatif) peut sauver chaque marché national. La diversité et l'ouverture sont pour chacun d'entre nous la seule solution...

Enfin, réaffirmons que l'objectif n'est pas de s'engager dans une logique de guerre économique contre le cinéma américain mais bien de faire quitter au cinéma européen sa mentalité d'assiégé et de l'aider à s'assumer en tant que marché autonome, spécifique et riche de sa pluralité.

A. ENCADRER LES CONCENTRATIONS POUR PRÉSERVER LA DIVERSITÉ DES ACTEURS

En matière de droit de la concurrence, l'intervention au niveau européen semble préférable à une juxtaposition de réglementations nationales différentes. Encore faut-il parvenir à faire prendre conscience aux autorités européennes de la nécessaire adaptation des règles générales aux spécificités du secteur. En l'absence d'une telle adaptation, une tension pourrait en effet apparaître entre l'objectif d'accroissement de la compétitivité européenne et celui de promotion de la diversité culturelle au sein de l'Europe.

⇒ **Adapter les règles européennes en matière de concentration aux spécificités du secteur de la communication**

La prospérité des studios hollywoodiens a été bâtie sur une loi anti-trust qui interdisait le cumul des activités de production et de diffusion. Ce n'est que depuis une dizaine d'années, sous la pression des médias audiovisuels de plus en plus puissants, que cette réglementation a été battue en brèche.

Le fait qu'il existe en Europe des sociétés de production susceptibles de résister aux Etats-Unis est une bonne chose, mais l'Union européenne se doit néanmoins de contrôler et réguler leur développement par le biais d'une réglementation spécifique afin d'éviter les abus de position dominante et la disparition de tout un tissu d'entreprises indépendantes qui assurent la richesse et la diversité des œuvres produites.

En ce qui concerne plus spécifiquement le cinéma, cette réglementation devrait permettre de garantir le pluralisme des structures de production ainsi que l'accès des indépendants aux canaux de distribution et d'exploitation et aux catalogues de films.

⇒ **Insérer une définition de la production indépendante dans la directive « Télévision sans frontières »**

En Europe comme en France, la distinction entre producteurs et diffuseurs est au cœur des débats sur les concentrations et le pluralisme dans le secteur de la communication. Cette distinction est de plus en plus en plus délicate à effectuer, toutes les fonctions étant souvent confondues dans des groupes à intégration verticale.

Pourtant, la volonté de stimuler la diversité de la production, notamment en favorisant la création de nouvelles entreprises indépendantes venant concurrencer les producteurs établis, figure parmi les objectifs initiaux de la directive «Télévision sans frontières», qui recommande aux Etats membres de réserver au moins 10 % de leur temps de programmation ou de leur budget de programme à des « *œuvres européennes émanant de producteurs indépendants* » (article 5 de la directive).

Malheureusement, la directive renvoie la définition de l'indépendance aux Etats membres, chargés d'arrêter les «critères appropriés». Or, si de nombreux Etats membres ont recours à la notion de producteur indépendant pour déterminer les bénéficiaires des régimes d'aides nationales, la signification de « l'indépendance » et les critères utilisés pour décider si un producteur est indépendant sont souvent différents d'un pays à un autre.

Afin de mieux assurer la protection des petites structures face aux grands groupes de communication intégrés, de plus en plus liés aux diffuseurs, il serait donc souhaitable d'insérer dans la directive une définition européenne de l'entreprise de production indépendante.

Au-delà de la directive «Télévision sans frontières», cette définition de la production indépendante pourrait être utilisée pour l'application des règles communautaires de concurrence, notamment lors de l'examen des projets de fusions, afin de veiller à ce que le secteur, composé principalement de petites et moyennes entreprises, conserve sa diversité.

B. INTENSIFIER LE SOUTIEN A LA DISTRIBUTION

L'Europe doit trouver le moyen de rendre visible son offre cinématographique, tant en son sein qu'à l'extérieur de ses frontières. Les systèmes de distribution actuellement en vigueur en Europe sont trop cloisonnés et trop fermés, pensés pour des marchés nationaux. Pourtant, tout le monde a intérêt à ce que les films européens soient vus et aient du succès dans des pays européens autres que leur pays d'origine : seul un marché plus vaste permettra en effet un réel amortissement des productions ainsi qu'un renforcement de la culture cinématographique européenne.

Il faut donc travailler à la mise en place de systèmes de distribution européens qui permettraient d'en faire plus pour chaque film, grâce aux économies d'échelle. Il ne s'agit pas de chercher à unifier la création, mais simplement de donner aux œuvres nationales la capacité d'avoir une « carrière » européenne.

Soyons clairs : on n'arrivera jamais à faire circuler des navets européens ! En cela, l'Europe ne pourra jamais se mesurer aux Etats-Unis. Les films qui traversent le mieux les frontières sont ceux qui comportent une forte typicité régionale tout en véhiculant un message de portée universelle... Mais de tels films sont exceptionnels !

Les Etats-Unis ne diffusent pas en Europe un nombre considérable de films mais ils ont l'avantage de produire des films dans la langue dominante et d'avoir à leur disposition le meilleur circuit de distribution du monde. L'Europe, quant à elle, est une juxtaposition de petits marchés, qui ont chacun leurs spécificités, leurs saisons et leurs habitudes de public. Il est donc assez difficile de dégager une stratégie européenne unique.

Les actions envisageables pour améliorer la situation ne pourront être que longues et coûteuses. Pourtant, l'ensemble des interlocuteurs rencontrés par la mission d'information s'accordent à regarder la distribution et la promotion des films comme le meilleur vecteur d'action à l'échelle européenne.

⇒ **Accroître les moyens et les actions de MEDIA PLUS en faveur des distributeurs**

Le soutien à la distribution est le volet le plus important de MEDIA PLUS, puisque 201 millions d'euros y sont consacrés sur cinq ans (dont 60 % pour la distribution des films de cinéma).

Certes, les orientations de l'aide sont intéressantes (et notamment la mise en place d'un mécanisme de soutien automatique aux distributeurs nationaux en fonction des entrées réalisées sur les films européens non nationaux) mais la priorité affichée ne doit cependant pas cacher la portée réelle de l'aide : 126 millions d'euros pour soutenir pendant cinq ans la distribution des films dans quinze Etats-membres ainsi que le réseau *Europa Cinemas*... ce n'est pas beaucoup !

La circulation des œuvres en Europe ne pourra être améliorée qu'avec un effort financier conséquent pour faire connaître dans les pays de l'Union européenne les « vedettes » des autres Etats membres. Cette méconnaissance du cinéma des pays voisins est en effet à la base de la mauvaise circulation des films européens en Europe. Un tel effort peut être efficace mais ses auteurs doivent être prêts à investir à perte.

Pour soutenir la promotion d'un film non national par mois dans chaque Etat membre, le programme MEDIA devrait ainsi dégager chaque année 5 millions d'euros par grand pays (Allemagne, Espagne, France, Royaume-Uni, Italie) et, au total, près de 40 millions d'euros par an – soit 200 millions d'euros sur toute la durée de MEDIA PLUS –, ce qui représente bien plus que la totalité des crédits prévus pour la distribution cinématographique !

Au-delà de la question de l'importance des moyens disponibles, les aides du plan MEDIA devraient intégrer des mécanismes d'aide favorisant la définition des plans de distribution très en amont du processus de production.

Cette politique de soutien à la distribution est cependant indissociable d'une bonne programmation des films en salles. En effet, il ne suffit pas qu'un film soit distribué, encore faut-il qu'il ait un accès réel aux écrans. Aussi faut-il également poursuivre et amplifier les programmes de soutien aux salles.

⇒ **Créer un fonds européen de garantie pour les distributeurs**

Les différents distributeurs rencontrés par la mission d'information ont tous évoqué les difficultés financières rencontrées au quotidien pour l'acquisition des copies de films européens non nationaux, souvent insuffisamment nombreuses pour une diffusion concomitante dans différents Etats-membres, et l'avance des frais de promotion.

Ils serait donc utile que l'Union européenne crée un fonds de garantie pour la distribution cinématographique destiné à faciliter la distribution des films européens en Europe et à soutenir le développement des sociétés européennes de distribution. Ce fonds de garantie permettrait de couvrir des opérations à court terme (relais de trésorerie) ainsi que des prêts à moyen et long terme pour faciliter le financement de ces sociétés de distribution. La gestion pourrait être confiée au Fonds européen d'investissement.

Un projet voisin, visant à créer un fonds de garantie pour la production cinématographique et audiovisuelle en Europe est en cours d'examen depuis... 1995 ! On ne peut donc que former des vœux pour que la présente proposition, dont le caractère d'urgence est incontestable, bénéficie d'une prise en considération et d'un traitement un peu plus rapides.

⇒ **Favoriser une meilleure connaissance des performances des films européens**

Pour l'espace cinématographique européen puisse fonctionner dans des conditions de marché, il convient que les professionnels chargés de la diffusion des films (distributeurs, exploitants, diffuseurs télévisuels) soient en mesure de connaître le plus justement possible les performances des films et les conditions de leur succès. Il en est de même si l'on souhaite que le renforcement des aides aux distributeurs évoqué plus haut soit pleinement efficace.

Il conviendrait donc de mettre en place, dans le cadre du programme MEDIA (qui publie déjà un certain nombre de statistiques sur la fréquentation) :

- d'une part **un système de billetterie unifié** dans l'ensemble des Etats membres de l'Union, comparable à celui qui existe en France, afin de disposer d'un outil incontestable pour connaître exactement le nombre d'entrées et les recettes réalisées en salles par un film ;

- et d'autre part **un box office international des films européens**, afin de mieux connaître leur carrière dans le monde. Pour une profession qui est très « suiviste », l'existence d'une telle information serait un gros progrès.

C. RENFORCER LES ACTIONS COMMUNES EN FAVEUR DE LA PROMOTION DU CINÉMA EUROPÉEN

Faire de la coproduction sans suivi promotionnel n'a aucun intérêt : le cinéma européen n'existera véritablement que si les spectateurs le connaissent et sont capables de l'identifier comme ils identifient aujourd'hui le cinéma américain. Pour cela, réactiver la coopération en matière de promotion des films nationaux dans les autres pays européens est donc tout à fait nécessaire.

⇒ Mettre en réseau les Académies nationales du cinéma

Il existe bien une Académie européenne du cinéma, qui siège à Berlin, mais elle n'est pas véritablement connue. Chaque pays européen préfère s'en tenir à sa propre Académie et à son système de prix (les Césars en France, les Goya en Espagne...).

Pourtant, la diffusion de l'amour du cinéma est aussi, on le sait bien, une histoire de vedettes, de paillettes et de « glamour »... Aujourd'hui, les stars italiennes ne font plus rêver les jeunes Français... sauf si elles s'appellent Monica Bellucci et jouent dans... *Astérix* !

Pour donner un nouveau dynamisme et un plus grand prestige aux cinémas d'Europe, il pourrait donc être intéressant de mettre en réseau les différentes Académies et de leur confier l'organisation d'une grande soirée annuelle du cinéma européen. Il existe bien un prix Eurovision de la chanson, repris par l'ensemble des diffuseurs européens : pourquoi ne pas décider, par exemple dans le cadre de l'UER (Union européenne de radiodiffusion), d'assurer une diffusion en Eurovision de la soirée de remise des **prix de l'Union des Académies européennes du cinéma** ?

Ces Académies en réseau pourraient également être chargées d'organiser, sur le modèle de la Fête de la musique, qui a désormais pris une dimension internationale, une **Fête du cinéma**, qui permettrait, une nuit durant, dans toute l'Europe, de célébrer le septième art, sa mémoire, son avenir, ses auteurs et ses acteurs.

⇒ **Harmoniser les calendriers de sortie des films en Europe**

Contrairement à la sortie des films américains en Europe, qui fait l'objet de campagnes savamment orchestrées bien en amont de la date de sortie, la distribution des films européens en Europe se fait au cas par cas, au gré des choix des distributeurs... et de la disponibilité des négatifs. Ainsi, un film comme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, qui a rencontré un immense succès en France, n'a été distribué dans les autres pays européens que six mois plus tard... à un moment où l'engouement médiatique était déjà partiellement retombé.

Il semble donc nécessaire d'encourager les distributeurs des différents pays européens à travailler ensemble pour lancer les films à peu près en même temps. Un soutien financier pourrait être prévu à cet effet dans le programme MEDIA, en complément des aides actuellement accordées.

⇒ **Fédérer les initiatives nationales en faveur de la promotion et de l'exportation des films au sein de l'Union et dans le reste du monde**

Il n'y a pas aujourd'hui en Europe d'information réelle sur la qualité et l'intérêt des films nationaux de chaque Etat membre. Plusieurs pays européens disposent aujourd'hui de structures destinées à valoriser les films nationaux à l'étranger (comme Unifrance mais également Italia Cinema en Italie) mais les actions menées par ces organismes demeurent trop ponctuelles.

Il serait donc souhaitable de rapprocher et de fédérer les initiatives prises dans chaque Etat membre afin de valoriser les œuvres rencontrant le plus de succès dans leur pays d'origine et de mieux faire connaître les acteurs et les réalisateurs européens. Le programme MEDIA pourrait ainsi, au titre de ses aides à la promotion, encourager les différentes structures nationales existantes à mettre en commun leurs savoir-faire et leur réseau de diffusion.

Cette promotion pourrait se matérialiser par l'organisation de projections professionnelles (screenings), la participation à des manifestations et à des marchés en Europe et en dehors d'Europe et l'organisation de festivals des cinémas européens en Europe mais également hors des frontières de l'Union (comme les festivals d'Acapulco et de Yokohama organisés par Unifrance pour les films français).

Il s'agirait ici de réconcilier les actions culturelles, promotionnelles et commerciales pour mieux valoriser la richesse et la diversité de la création européenne, dans une logique plus communautaire qu'identitaire.

D. MIEUX FORMALISER LES OBLIGATIONS DES DIFFUSEURS DANS LA DIRECTIVE « TELEVISION SANS FRONTIERES »

⇒ **Définir une obligation de diffusion des œuvres cinématographiques européennes**

A l'heure actuelle, la directive «Télévision sans frontières» n'impose aucune contrainte en matière de production et de diffusion d'œuvres cinématographiques. Les seules indications existantes, qui doivent être suivies «chaque fois que cela est réalisable», concernent d'une part un quota de diffusion d'œuvres européennes (une proportion majoritaire du temps d'antenne) et d'autre part un quota de diffusion d'œuvres «indépendantes» (10 % au moins du temps d'antenne ou du budget de programmation). Ces règles concernent l'ensemble des œuvres européennes, parmi lesquelles figurent les films (article 6 de la directive).

Les dispositions instituées dans différents pays pour soutenir la production et la diffusion des films relèvent donc du seul choix des Etats membres. Comme cela a été précisé dans la première partie, la France, l'Espagne et l'Italie imposent aujourd'hui aux diffuseurs des obligations d'investissement de portée variable. Quant à la diffusion, il n'existe nulle part d'obligation quantitative pour la programmation des œuvres cinématographiques : les seules contraintes concernent, comme en France, les heures de diffusion ou le plafond annuel d'œuvres programmables.

Pourtant, de nombreux interlocuteurs européens de la mission s'accordent à reconnaître aux diffuseurs un rôle majeur dans le développement de la culture cinématographique européenne et considèrent que le renforcement de la diffusion des films européens non nationaux à la télévision est susceptible de créer un marché et d'encourager les coproductions.

Dans cette logique, il serait souhaitable d'encourager les chaînes de télévision à programmer plus de films européens non nationaux. Les quotas ont eu un effet vertueux en matière de production audiovisuelle nationale : il conviendrait désormais d'avoir une démarche aussi volontariste en matière de films européens.

L'article 6 de la directive TSF pourrait donc être modifié afin de viser spécifiquement d'une part les œuvres cinématographiques et d'autre part les œuvres européennes non nationales.

Reste la question du niveau d'obligation : l'expérience de la précédente renégociation laisse malheureusement peu d'espoir de retirer la mention «chaque fois que cela est réalisable». Pourtant, la définition d'une véritable obligation de diffusion des films européens pour l'ensemble des diffuseurs pourrait avoir un

effet vertueux sur le marché cinématographique de l'Union, tant pour l'encouragement à la production que pour la circulation des œuvres.

CONCLUSION

La mission parlementaire avait débuté ses travaux sous le signe d'un cinéma français assiégé :

- assiégé par les mouvements de restructuration internationale et d'intégration des industries culturelles,
- assiégé par des modifications du paysage français (multiplexes, cartes illimitées, part de marché du cinéma français en baisse),
- assiégé par les négociations internationales tant au sein de l'Union européenne qu'à l'OMC.

Elle se termine aujourd'hui plus sereinement : la part de marché du film français n'a jamais été aussi élevée, l'exception culturelle est attaquée mais toujours reconnue et la réflexion européenne sur le cinéma semble aller dans le bon sens. A la suite des nombreuses rencontres effectuées en France, en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Belgique et au Royaume-Uni, les membres de la mission d'information ont désormais le sentiment que le système français, malgré sa technicité, est une inspiration possible pour organiser le marché du cinéma, tant au niveau national qu'europpéen.

La sérénité vient aussi de la reconnaissance d'une organisation du cinéma plus que quinquagénaire qui, au cours du temps, a su surmonter les difficultés avec bonheur, au point d'illustrer assez justement une pensée bouddhiste : *« si nous allons dans la bonne direction, ce qu'il reste de mieux à faire est de continuer... »* :

- continuer à défendre la légitimité d'un système public de régulation du marché du cinéma,
- continuer à adapter sans cesse ce système aux mutations qui viennent, vague après vague, changer le paysage cinématographique,
- continuer à se battre au sein de l'Union européenne et de l'OMC pour que vive la diversité culturelle.

Les propositions, les suggestions, les recommandations de la mission d'information s'inscrivent dans cette ambition. Elles doivent se lire comme

autant de contributions à un débat, à un travail jamais terminés que chacun, à sa place, doit assumer.

C'est pourquoi il semblait légitime de conclure ce rapport par une journée d'échanges, qui permettra à chacun de poursuivre ses réflexions, sa route et son action au profit du cinéma.

A N N E X E S

PERSONNES AUDITIONNEES

- M. Jean-Marc Ageorges, délégué général de la Fédération nationale des cinémas français (FNCF)
- M. Alain Auclair, président de la FEMIS
- Mme Nathalie Bloch-Lainé, directrice des acquisitions de Canal +
- M. Paulo Branco, président de Gemini Films
- M. Olivier Carmet, directeur général de la société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD)
- M. Jean Cazès, président du Club des producteurs européens
- M. Brahim Chioua, directeur général de Studiocanal France
- M. Antoine de Clermont-Tonnerre, président de la Chambre syndicale des producteurs de films
- M. Jean-Pierre Decrette, président d'UNICINE, directeur général de Pathé Palaces
- M. Jacques Deray, vice-président cinéma de la société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD)
- Mme Frédérique Dumas, vice-présidente de la Chambre syndicale des producteurs de films
- M. Gregory Faes, directeur de Rhône-Alpes Cinéma
- M. Marc-André Feffer, président du directoire de Canal +
- M. Jean-Raymond Garcia, directeur de l'Atelier de production Centre Val de Loire
- M. Daniel Goudineau, ancien directeur général adjoint du CNC
- M. Laurent Hébert, administrateur de l'Association française des cinémas d'art et d'essai
- M. Pierre Héros, directeur général de France 2 cinéma
- M. Laurent Heynemann, président de la société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD)

- M. Jean-Pierre Hoss, directeur général du CNC
- M. François Hurard, directeur du cinéma au CNC
- M. Gilles Jacob, président du Festival de Cannes
- M. Daniel Kapelian, chargé de mission nouveau médias à la société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD)
- Mme Nelly Kaplan, administrateur de la société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD)
- M. Marin Karmitz, président de MK2
- M. Christian Lamarche, directeur du Centre régional de ressources audiovisuelles du Nord Pas-de-Calais
- M. Francis Lamy, Médiateur du cinéma
- M. Jean-Claude Lamy, directeur général de France 3 cinéma
- M. Patrice Laumé, délégué général de la FICAM (fédération des industries du cinéma, de l’audiovisuel et du multimédia)
- M. Jean Marbeuf, réalisateur
- M. Philippe Mari, vice-président multimédia de la société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD)
- Mme Marie Masmonteil, présidente du Syndicat des producteurs indépendants
- M. Thierry Peyrard, directeur adjoint du CNC, chargé des financements
- M. Kim Pham, directeur financier et juridique du CNC
- M. Pascal Rogard, délégué général Auteurs, Réalisateurs, Producteurs (ARP)
- M. Jérôme Seydoux, président de Pathé
- M. Nicolas Seydoux, président de Gaumont
- M. Serge Siritzky, directeur de la rédaction d’Ecran Total
- M. Laurent Storch, directeur général de TF1 films production
- M. Jacques-Eric Strauss, président de l’association des exportateurs de films (ADEF)
- M. Alain Terzian, président de l’Union des producteurs de films

- M. Daniel Toscan du Plantier, président d'Unifrance
- M. Guy Verrecchia, président d'UGC
- M. Edouard de Vesinne, directeur de la production de M6
- M. Dominique Wallon, président de l'IFCIC (Institut de financement du cinéma et des industries culturelles)

Programme du déplacement à Berlin

(25 - 27 avril 2001)

<i>Mercredi 25 avril 2001</i>
- Entretien avec Mme Fatima Djoumer , responsable des relations publiques et de l'événementiel de la société Europa Cinemas
- Entretien avec Mme Niehus , directrice adjointe de la Filförderunganstalt (FFA)
- Entretien avec Mme Georgia Tornow , secrétaire générale de l'association de producteurs « Film 20 »
- Entretien avec M. Haig Balian , directeur de Tobis-StudioCanal
<i>Jeudi 26 avril 2001</i>
- Visite des Studios de Babelsberg Entretien avec M. Thierry Potok , président-directeur général des studios
- Entretien avec Mme Helga Bähr , directrice des Lichtblick Filmproduktion
- Entretien avec le Professeur Dieter Wiedemann , directeur de la Konrad Wolf Hochschule für Film und Fernsehen (école de cinéma de Babelsberg)
<i>Vendredi 27 avril 2001</i>
- Entretien avec Mme Ingrid Walther , responsable du Bureau médias, information et communication au ministère de l'économie et de la technologie du Land de Berlin

Programme du déplacement à Rome

(13 - 15 juin 2001)

<i>Mercredi 13 juin 2001</i>
- Entretien avec Mmes Giovanna Grignaffini et Franca Chiaromonte , députées Democrazia di sinistra, anciennes membres de la commission de la culture
<i>Jeudi 14 juin 2001</i>
- Visite des studios de Cinecittà
- Entretien avec M. Felice Laudadio , président de Cinecittà holding et M. Maurizio Sperandini , directeur de la production de Cinecittà Studios
- Déjeuner avec M. Gianni Massaro , président de l'Union des producteurs de films, président d'Eurimage
- Entretien avec Mme Luciana Castellina , président d'Italia Cinema
- Entretien avec Mme Rosanna Rummo , directrice générale du Cinéma au ministère des biens et des activités culturels
<i>Vendredi 15 juin 2001</i>
- Entretien avec M. Emmanuel Gout , Président de Tele +
- Déjeuner en présence de M. Enzo Porcelli , producteur cinéma, membre de l'Association des auteurs et producteurs indépendants, de M. Leo Pescarolo , producteur de cinéma et de M. Roberto Levi , producteur, président de l'Association des producteurs de télévision

Programme du déplacement à Bruxelles

(4 - 5 juillet 2001)

<i>Mercredi 4 juillet 2001</i>
- Entretien avec Mme Viviane Reding , commissaire européenne chargée de la culture et des médias
- Déjeuner avec Mme Myriam Lenoble , directrice générale adjointe de l'audiovisuel et M. Antoine Drzymala , conseiller au cabinet du ministre de l'audiovisuel de la Communauté Française de Belgique, au sujet de la politique de la présidence belge de l'Union européenne en matière de cinéma
- entretien avec M. Pierre Defraigne , chef de cabinet de M. Pascal Lamy, commissaire européen chargé du commerce
- Entretien avec l'équipe du programme MEDIA
- Entretien avec M. Marc Van Hoof , chef de cabinet de M. Mario Monti, commissaire européen chargé de la concurrence
<i>Jeudi 5 juillet 2001</i>
- Entretien avec M. Yvon Thiec , délégué général Eurocinéma
- Entretien avec M. Chirstopher Marcich , représentant à Bruxelles de la Motion Pictures American Association (association des producteurs hollywoodiens)

Programme du déplacement à Madrid

(12 - 14 septembre 2001)

<i>Mercredi 12 septembre 2001</i>
- Entretien avec M. Stéphane Sorlat , directeur de Mate Productions
- Entretien avec M. Enrique Gonzalez Macho , président d' Alta Films (distribution et exploitation)
<i>Jeudi 13 septembre 2001</i>
- Entretien avec M. José Maria Otero , directeur général de l'Institut du Cinéma et des Arts Audiovisuels
- Séance de travail avec la Commission de la culture des Cortes , présidée par M. Eugenio Nasarre Goicoetchea
- Entretien avec M. Eduardo Campoy , président de la Fédération des Associations de producteurs
<i>Vendredi 14 septembre 2001</i>
- Entretien avec M. Ghislain Barrois , directeur des achats de Telecinco
- Entretien avec MM. Jacques Roldan , directeur des achats de Canal + Espagne et Pablo Alfaro Aguila-Real , directeur adjoint de SOGECINE (filiale cinéma)

Programme du déplacement à Londres

(23 - 25 janvier 2002)

<i>Mercredi 23 janvier 2002</i>
- Visite des studios Pinewood organisée par M. Graham Hartson , directeur du département de post-production, et rencontre avec M. Robin Busby , directeur adjoint des Studios
<i>Jeudi 24 janvier 2002</i>
- Rencontre avec M. John Woodward , directeur général du Film Council
- Rencontre avec M. Bertrand Moullier , chef du département du film à la Producers Alliance for Cinema and Television
- Rencontre avec Keith Gibbins , chef du département du film au ministère de la culture, des médias et du sport
- Rencontre avec MM. Chris Bryant, Allan Keen and John Thurso , députés membres de la commission de la culture, des médias et du sport à la Chambre des communes
<i>Vendredi 25 janvier 2002</i>
- Rencontre avec M. David Meeker , ancien directeur du British Film Institute

**Actes du colloque sur l'avenir du cinéma
en France et en Europe**

—

Mercredi 20 février 2002

SOMMAIRE

	Pages
INTRODUCTION	125
Propos introductif de M. Jean LE GARREC, président de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales	125
Présentation du rapport par M. Marcel ROGEMONT, député d'Ille-et-Vilaine, rapporteur de la mission d'information	127
I.- PREMIER DEBAT : « LE CINEMA FRANÇAIS EN 2001 : ENTRE EUPHORIE ET MUTATIONS »	135
Introduction du modérateur, M. Michel HERBILLON, député du Val-de-Marne.....	135
INTERVENTIONS DES « GRANDS TEMOINS »	138
1. M. Marc TESSIER, président de France Télévisions	138
2. M. Philippe CARCASSONNE, producteur, membre du conseil d'administration de l'Union des producteurs de fims (UPF)	143
3. M. Serge SIRITZKY, directeur de la rédaction d'Ecran Total.....	146
DEBAT AVEC LA SALLE	150
II.- DEUXIEME DEBAT : « LE SYSTEME DE SOUTIEN FRANÇAIS AU CINEMA : CHANGER POUR QUE RIEN NE CHANGE ? »	157
Introduction du modérateur, M. Pierre-Christophe BAGUET, député des Hauts-de-Seine.....	157
INTERVENTIONS DES « GRANDS TEMOINS »	158
1. M. Jean CAZÈS, président du Club des producteurs européens	158
2. Mme Coline SERREAU, réalisatrice, présidente de la société civile des auteurs, réalisateurs et producteurs français (ARP)	160
3. M. Denis OLIVENNES, directeur général du groupe Canal Plus	162
4. M. David KESSLER, directeur général du Centre national de la cinématographie (CNC).....	167
DEBAT AVEC LA SALLE	170
UN REGARD EXTERIEUR : LE SYSTEME DE SOUTIEN AU CINEMA COREEN	173
Intervention de M. Byounggug CHOUNG, député à l'Assemblée nationale de Corée du Sud.....	173

III.- TROISIEME DEBAT : « LE MARCHÉ EUROPEEN DU CINEMA, UNE AMBITION COMMUNE »	177
Présentation des propositions « européennes » de la mission d'information par M. Marcel ROGEMONT, rapporteur	177
Introduction du modérateur, M. Didier MATHUS, député de Saône-et-Loire	180
INTERVENTIONS DES « GRANDS TEMOINS »	181
1. M. Jean-Michel BAER, directeur pour la culture et la politique audiovisuelle à la direction générale éducation et culture de la Commission européenne	181
2. M. Guglielmo ROSITANI, membre de la Chambre des députés italienne.....	184
3. Mme Beatriz RODRIGUEZ SALMONES, membre du Congrès des députés espagnol	188
4. Mme Gisela SCHROËTER, députée, membre du Bundestag allemand	190
5. M. Daniel TOSCAN DU PLANTIER, président d'Unifrance.....	192
DÉBAT AVEC LA SALLE	197
 CONCLUSION DU COLLOQUE PAR MME CATHERINE TASCA, MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION	201

INTRODUCTION

Propos introductif de M. Jean LE GARREC, président de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales

M. Jean LE GARREC - J'ai le plaisir d'ouvrir ce colloque sur le cinéma organisé par la commission que je préside.

Avant de commencer, je tiens à remercier tous ceux qui ont organisé ce colloque ainsi que M. Marcel Rogemont, qui, depuis plus d'un an, a animé la mission sur le cinéma qui réunissait un certain nombre de députés. Il vous en présentera les travaux.

Je remercie également nos amis parlementaires allemands, italiens, espagnols et coréens qui ont fait un long voyage pour se joindre à nous aujourd'hui.

Depuis cinq ans que je préside la commission des affaires culturelles, familiales et sociales, qui compte un grand nombre de députés, puisqu'il sont cent quarante-cinq, j'ai eu le souci de développer une action dans le domaine culturel en suivant, bien entendu, les textes proposés par le Gouvernement mais en prenant aussi des initiatives. Je ne les citerai pas toutes, cela vous lasserait, mais je peux souligner, entre autres, la création d'une mission qui a travaillé pendant un an sur les musées, l'organisation d'une table ronde sur l'architecture et bien entendu la mission portant sur le cinéma qui nous réunit aujourd'hui.

Pourquoi un colloque sur le cinéma ?

Les raisons en sont simples. Aujourd'hui, il y a dans le monde des dizaines de millions de femmes et d'hommes qui vont voir un film. C'est un fait mondial extraordinaire. Aujourd'hui, dans Paris *intra muros*, sont projetés 249 films : des films coréens, italiens, européens, des films récents mais aussi des films anciens qu'il est parfois extrêmement agréable de revoir, des films en version originale et en version française, etc...

Pourquoi le cinéma ?

Parce qu'il est une source d'émotion, de joie, de plaisir, d'histoire, de culture. Il est, pour le cinéphile que je suis, un art probablement majeur.

Pourquoi le cinéma ?

Parce que, comme beaucoup d'entre vous, en faisant un petit effort de mémoire, des images me reviennent, des dialogues aussi, comme ceux de Bogart avec Lauren Bacall ou Ingrid Bergman, Woody Allen, voyant le film *Casablanca*

projeté et répétant lui-même le dialogue ; Almodovar et la « Movida » ; la splendeur des Visconti ; Moretti ; la beauté fulgurante de Simone Signoret dans *Casque d'Or* ; Ken Loach ; et probablement le plus jeune des cinéastes en activité, Manuel de Oliveira qui, à 93 ans, est en train de préparer deux films. Son dernier film *Je rentre à la maison* fut un grand moment d'émotion.

Je tiens aussi à citer deux grands films coréens d'Im Kwon-Taek qui ont connu un beau succès en France : *La chanteuse de Pansori* et *Le Chant de la fidèle Chunyang* ne serait-ce que pour remercier nos amis d'être venus de si loin.

Pourquoi le cinéma ?

Parce qu'en France, mais aussi en Corée, en Iran, et partout dans le monde, une nouvelle génération de réalisateurs apparaît et je suis très heureux qu'à la fin de ce colloque, nous assistions à la projection en avant-première d'un film de Manuel Poirier : *Les femmes... ou les enfants d'abord* ; Manuel Poirier qui fut l'auteur d'un très joli film *Western*, tourné en Bretagne, comme me le signalait mon ami Marcel Rogemont, député de la région.

Le seul rappel de ces grands noms, et je pourrais en citer bien d'autres, nouveaux et anciens, suffirait à justifier ce colloque.

Mais le cinéma est un domaine extrêmement compliqué. S'il est incontestablement un art, art du scénario, de la musique, de la photo, de la mise en scène, il est, en même temps, une industrie. On parle d'industrie cinématographique et comme toute industrie a une tendance irréprouvable à se concentrer et à agir sous le poids des flux financiers, nous voyons très clairement combien cette concentration, ce poids des flux financiers peuvent entrer en contradiction avec cet espace créatif et la volonté de faire vivre pour les spectateurs la culture des pays, un art.

C'est en cela qu'une réflexion sur l'évolution du cinéma est tout à fait importante.

C'est la raison qui nous a incités à confier à Marcel Rogemont depuis un an cette mission de réflexion sur le cinéma en France, en Europe et dans le monde. A travers cette action, nous entrons dans un débat, qui est déjà largement engagé, celui de l'exception culturelle, et, plutôt que de m'appuyer sur une citation franco-française, j'ai préféré reprendre un texte du ministre allemand de la culture qui, dans le journal français *Libération*, disait le 8 février dernier : « *Les biens culturels ne peuvent être considérés comme des biens économiques. Leur rôle premier est d'exprimer l'identité culturelle d'un pays et la diversité culturelle à l'échelle mondiale. Seule cette mission nous légitime pour financer opéras, théâtres ou cinémas avec l'argent public.* » Il indiquait que la position française lui paraissait raisonnable.

Nous posons bien là le problème ; c'est la raison d'être de cette mission : non seulement mettre en valeur tout ce que le cinéma apporte en tant que création, qu'espace et histoire d'une culture, d'une identité ou d'un pays à travers ses joies et ses crises, mais encore maintenir et, si possible, dépasser cette contradiction.

Il n'est pas question de jeter l'anathème sur tel ou tel cinéma. J'aime beaucoup le cinéma américain, bien évidemment. Mais l'autre espace, européen et mondial, doit aussi pouvoir être développé. Cela pose des problèmes de développement des réseaux, de liens entre ce que l'on a appelé les cinémas d'art et d'essai, de soutien à la création indépendante, c'est-à-dire toute une politique qui, je le crois, est très bien résumée dans les propos que je viens de citer du ministre de la culture allemand, M. Nida-Rümelin.

Telles sont les raisons qui ont conduit notre commission à prendre l'initiative de créer cette mission animée par M. Marcel Rogemont. Elle se composait de dix parlementaires représentant toutes les familles politiques de l'Assemblée nationale.

En conclusion, je citerai un grand cinéaste français, Jean-Luc Godard, qui vient de produire – c'est en soi un film d'ailleurs – une très belle histoire du cinéma et, quand on lui a posé la question de savoir ce qu'est le cinéma, il a très simplement répondu : « *Le cinéma, ce n'est rien. Que veut-il devenir ? Tout.* » Cette phrase de Jean-Luc Godard illustre notre propos : « Tout ! », c'est à dire à travers l'action que nous menons au niveau européen, préserver cette exception culturelle et donner à chaque pays la possibilité de raconter sa propre histoire, de créer et de nous donner joie et émotion – ce qui est, dans le fond, le but essentiel ! Telles sont les quelques remarques liminaires que je souhaitais faire pour non pas justifier mais expliquer la raison de cette mission.

Je vais céder la parole à M. Rogemont, rapporteur de cette mission. Notre journée sera bien remplie, le temps nous est compté. Je lui demanderai d'user de son autorité pour tenir les délais, autorité sans autoritarisme, en essayant de trouver l'équilibre entre l'expression de chacun et la bonne organisation de la journée.

Présentation du rapport par M. Marcel ROGEMONT, député d'Ille-et-Vilaine, rapporteur de la mission d'information

M. Marcel ROGEMONT - Je remercie M. Jean Le Garrec de ses propos introductifs pour présenter cette mission. Je remercie également chacun ici présent car les uns et les autres avez apporté votre contribution à ce rapport, à notre connaissance du cinéma et nourri nos réflexions.

Ces remerciements étant faits, je voudrais souligner que les années se suivent et ne se ressemblent pas. Ainsi, l'année 2000 fut une année noire du cinéma français, l'année 2001 une année resplendissante. Chose curieuse, à la fin de chacune, les déclarations vont bon train, avec la ferveur et la sûreté de jugement des prédictions que nous connaissons en matière économique qui veulent que, lorsque cela va mal, on prédit que cela va aller mal et, lorsque cela va bien, on prédit que cela va aller bien.

C'est la raison pour laquelle nous avons voulu nous situer nettement en dehors d'un discours de satisfaction et de prédiction et ausculter modestement le système

français du cinéma et le système européen.

Dans un monde qui change, qui fait de la nouveauté un mode de pensée et d'agir, il devient presque révolutionnaire de ne pas proposer la révolution et de suggérer plutôt le respect pour ce qui existe depuis des lustres. Cette réflexion nous est venue et s'est construite pas à pas à mesure de nos travaux sur le cinéma français et européen.

Pourquoi cette réflexion ?

Tout d'abord, parce que la politique du cinéma français repose sur un arsenal de dispositifs au cœur duquel se trouve le Centre national de la cinématographie (CNC). Cela fait plus de cinquante ans que le système fonctionne et force est de constater qu'il répond correctement au pourquoi de sa création, c'est-à-dire « faire vivre le cinéma français ». On le constate en France, on le constate également dans les pays que nous avons visités. La très grande majorité des personnes rencontrées s'accorde à considérer le cinéma comme une activité économique, mais aussi culturelle et à reconnaître qu'à ce titre, l'intervention publique est nécessaire pour garantir la diversité. Ces personnes disent aussi l'attrait que représente le système français pour assurer la vitalité du cinéma.

La première originalité de notre système est de créer un marché pour le cinéma national – l'argent du cinéma va au cinéma français – lorsque la taille de ce marché n'en permettrait pas seule la survie. Les exemples sont nombreux qui témoignent de ce constat.

La seconde originalité du système français est sa durée. On ne peut durer si l'on ne s'adapte pas. Nous avons constaté la grande plasticité du système et une grande capacité à intégrer, à digérer des modifications de l'environnement du cinéma français mais aussi mondial. Cette adaptation permanente rend probablement le système complexe, mais cette complexité tient-elle au système ou au cinéma ?

Certains déclarent que sa durée tiendrait à sa complexité : il est difficile de supprimer une chose complexe car on n'en connaît pas toujours les répercussions. Je crois plutôt, et nous croyons tous au sein de la mission, que la durée tient plutôt au succès du système.

C'est pour cela que nous ouvrons cette journée sous le signe du respect ; le respect que l'on doit à une institution plus que quinquagénaire qui reste d'actualité chez nous, nous le verrons ce matin, et ailleurs, nous le verrons cet après-midi.

Répondant, il y a quelques jours, à Jean Le Garrec qui m'interrogeait : « *Marcel, au bout du bout, que dois-je retenir ?* », je lui rappelais une pensée bouddhiste qui dit : « *Si nous allons dans la bonne direction, ce qu'il reste de mieux à faire est de continuer* »...

C'est dans cet esprit que nous vous présentons ce rapport. Je dis « nous », car j'ai souhaité que plusieurs membres de la mission, de droite comme de gauche, prennent la responsabilité d'un échange complémentaire au rapport, d'une part, pour montrer que, si chacun vit sa différence, le respect est partagé et, d'autre part, pour noter que nos réflexions et nos propositions, que je vais vous présenter, sont une participation à une œuvre collective à laquelle vous tous, ici, producteurs, distributeurs, diffuseurs,

journalistes, participez autant que nous, plus même, et ce, je le pense, avec un égal respect, ce dont je vous remercie.

Néanmoins, si le respect évite la révolution, le respect réclame l'évolution. Le paysage cinématographique mondial connaît une accélération sans précédent de la concentration des industries culturelles liées à un marché mondialisé. Comment assurer au cinéma français les conditions d'un développement durable ? Comment construire un véritable espace cinématographique européen ? Telles sont les deux questions que nous aborderons ; la première ce matin, la seconde cet après-midi.

Avant d'entrer dans le détail des propositions, je retiendrai quelques idées qui colorent notre regard porté sur le cinéma.

Premièrement, laisser le cinéma aux lois du marché, c'est la mort du cinéma ; voter des lois pour régir le marché du cinéma, c'est la vie du cinéma pour la raison simple que, pour vivre, un marché national doit avoir une taille suffisante que la France n'a pas et que, d'ailleurs, aucun pays d'Europe n'a.

Deuxièmement, un marché organisé qui veut promouvoir la création, les talents, doit défendre l'indépendance, particulièrement l'indépendance des producteurs.

Troisièmement, nous n'éviterons pas une réflexion sur le poids du financement du cinéma par les télévisions.

Quatrièmement, le système français est une source d'inspiration pour construire un espace cinématographique européen et, donc, pour permettre à des cinémas nationaux de vivre, de se développer et de prospérer.

La problématique qui nous occupe ce matin est de savoir comment assurer au cinéma français les conditions d'un développement durable. Trois axes de réponse se sont dégagés de nos travaux : tout d'abord, préserver les conditions de la concurrence et de l'indépendance pour une plus grande diversité de la création ; ensuite, ouvrir le financement du cinéma en diversifiant les sources de ce financement ; enfin, former les citoyens à l'image.

Sur le premier axe, celui de la préservation des conditions de la concurrence et de l'indépendance pour une plus grande diversité de la création, le cinéma français, comme tous les cinémas nationaux, a besoin tout à la fois d'entreprises fortes disposant de la taille nécessaire pour affronter le marché mondial mais aussi de plus petites entreprises indépendantes alimentant la diversité et la liberté de création.

Si l'effet taille semble important pour la distribution, voire l'exploitation, il en va tout autrement de la production car il n'existe pas de taille magique pour ce métier d'artisans. C'est ce pluralisme artisanal qui fait la richesse du cinéma français. Il risque aujourd'hui de disparaître au profit des grands groupes de diffusion qui rassemblent sous leur aile la totalité des métiers du cinéma et interviennent de plus en plus sur les contenus.

Afin de garantir les conditions de la concurrence et donc de préserver la diversité à tous les niveaux de la chaîne cinématographique, il faut adapter la réglementation au nouveau paysage de la communication et préserver l'indépendance des créateurs.

Pour ce faire, nous suggérons quatre propositions : revoir les règles applicables en matière de contrôle des concentrations, préserver une production indépendante par un aménagement des obligations des diffuseurs, clarifier la politique de soutien de chaînes publiques de télévision et assurer une exposition équitable pour tous les films.

Premièrement, revoir les règles applicables en matière de contrôle des concentrations. « *L'hégémonie assèche le marché : la moitié d'un marché vivant est préférable au contrôle d'un marché mort.* » déclarait M. Toscan du Plantier au journal *l'Humanité* le 11 janvier 2002. Il a raison. La liberté naît de la règle, c'est la raison pour laquelle des règles et des pratiques claires devront notamment être établies en matière de contrôle des concentrations et de sanctions des abus de position dominante. Le CNC a lancé un groupe de réflexion sur le droit de la concurrence. Nous l'encourageons dans cette voie et attendons avec impatience le résultat de ses travaux. Est-il, en effet, acceptable que 60 % des droits des œuvres disponibles en France soient détenus ou gérés par un groupe qui peut, demain, passer sous contrôle américain ?

Deuxièmement, préserver une production indépendante par un aménagement des obligations des diffuseurs. Il s'agit d'aménager les obligations de productions des diffuseurs et non de baisser ces obligations. Quels sont ces aménagements ? Il conviendrait, d'une part, d'autoriser la migration d'une partie des investissements sur l'amont des films – écriture et développement – comme l'a fait la loi du 1^{er} août 2000 pour la distribution. Il ne s'agit pas cependant, en même temps que l'on autoriserait ces migrations d'une partie des investissements des films, de construire des ateliers d'écriture maison pour films formatés télé. Il faudrait, d'autre part, limiter plus fortement les possibilités de cumul des fonctions de producteur et de diffuseur.

Sur ce point, nous formulons deux propositions. Pour les œuvres audiovisuelles, les diffuseurs ne pourront plus prendre de part de coproduction dans des productions d'une œuvre s'ils souhaitent qu'elle soit prise en compte au titre de la production indépendante. Une telle disposition pour le cinéma clarifierait la relation producteur-diffuseur. C'est la première proposition. La seconde proposition tend à ce que les chaînes hertziennes soient autorisées à investir 25 % de leurs obligations dans des productions maison. Nous proposons un abaissement à 20, voire 15 % de la part autorisée de production directe. L'effet attendu serait une probable baisse des coûts, mais aussi une meilleure garantie de diversité. Dans cette logique, nous proposons la séparation des fonctions de producteur et de diffuseur, il nous paraît important de ne pas céder sur la question de la détention des mandats de production qui détermine une œuvre indépendante. Ce point nous paraît primordial. Que la chaîne ne détienne pas plus d'un mandat de commercialisation de l'œuvre coproduite ou préachetée nous semble être une règle qu'il ne faut pas modifier.

Troisièmement, clarifier la politique de soutien par les chaînes publiques. Les filiales des chaînes de cinéma de France Télévisions répondent aux besoins de l'antenne mais contribuent aussi au renouvellement du cinéma français, en portant notamment une attention particulière aux premiers et deuxièmes films ainsi qu'aux longs-métrages d'animation ou aux documentaires naturels et animaliers, comme *Microcosmos*. Dans cet esprit, il nous semble souhaitable d'introduire dans le cahier des charges des chaînes publiques une clause de diversité, comme elle existe pour Canal Plus, au profit de films à petits budgets. Il nous paraît également intéressant d'établir une connexion entre l'octroi de l'avance sur recettes du CNC et le financement par une ou plusieurs chaînes publiques. Il ne s'agit pas de créer un cinéma d'Etat mais bien d'indiquer qu'une part

des investissements cinéma des chaînes doit revenir à des films bénéficiant de l'avance sur recettes.

Quatrièmement, assurer une exposition équitable pour tous les films. Pour cela, nous formulons une suggestion et deux propositions.

La suggestion serait d'obliger les plus gros opérateurs exploitants diffuseurs à diversifier leurs sources d'approvisionnement en films pour lutter contre l'effet « vente en paquet ». C'est facile à dire, difficile à faire. C'est pour cela que ce n'est qu'une suggestion.

En ce qui concerne les propositions, nous pensons que les contrats de distribution des films devraient comporter, comme cela existe dans d'autres pays européens, un engagement sur une durée minimale d'exposition des œuvres. La massification de la distribution et de l'exploitation conduit à renouveler l'offre des films sans toujours laisser sa chance à chaque film. En allant plus loin, on pourrait autoriser les distributeurs à saisir le médiateur du cinéma lorsqu'ils estiment que leur film est retiré de l'écran dans des conditions qui ne respectent pas le marché.

Le deuxième axe de réformes consiste à ouvrir le financement du cinéma.

La très grande force du cinéma français et sa capacité de résistance unique en Europe sont liées à son mode de financement. Il permet aux producteurs de dépasser les années difficiles ou les échecs, pour réinvestir dans de nouveaux projets. La part prépondérante prise par les télévisions dans le financement est ressentie par de nombreux acteurs du secteur comme une menace, une fragilité potentielle. Sans revenir sur le financement du cinéma par les télévisions, le cinéma gagnerait à diversifier ses sources de financement.

Il faudrait tout d'abord mettre à contribution les nouveaux diffuseurs pour alimenter le compte de soutien.

Ainsi, toutes les fenêtres d'exploitation d'un film seraient contributrices au compte de soutien. Je pense à cet égard à la distribution des films sous formes de fichiers informatiques. La question est largement ouverte aujourd'hui. Il est difficile d'écarter cette possibilité de contribution. A défaut, un déséquilibre général du système de soutien se ferait sentir. C'est pour cela que nous souhaitons un accord sur ce point. Pour les obligations de production, les contributions de l'ensemble des opérateurs au développement du cinéma doivent être équitables et respecter les similitudes de format. C'est là encore une question délicate, qui doit prendre en compte l'ensemble des chaînes diffusées en France ainsi que les possibilités d'émettre vers le territoire français en s'affranchissant des règles françaises. Pour le reste, des interrogations se font jour sur le taux de contribution au financement du cinéma par les télévisions. De même, le développement de la télévision numérique terrestre modifiera probablement les équilibres entre les opérateurs et les modes de consommation de la télévision. Chacun s'accordera à constater que l'on ignore, dans une large mesure, la nature et l'ampleur de ces modifications. C'est pour cela que s'il est utile de nourrir le débat, il est inutile d'anticiper la réponse à des questions encore mal cernées.

Il serait bon, ensuite, de restructurer les dépenses des comptes de soutien.

Cela pourrait se faire en modulant les mécanismes de l'aide automatique. Il faut préserver la marge d'intervention sélective du CNC. Pour ce faire, la mise en place d'une dégressivité du taux de retour du soutien automatique, voire son plafonnement au-delà d'un montant de recettes de résultats particulièrement élevé, est à prévoir. Nous pourrions également revoir les mécanismes de l'avance sur recettes. Le CNC a engagé une réflexion, en cherchant à doter l'avance sur recettes d'indicateurs quantitatifs et qualitatifs. Nous nous félicitons de cette volonté de transparence, nécessaire pour réfuter les critiques de clientélisme et d'élitisme, qui sont parfois faites à l'avance sur recettes. En outre, il est regrettable que l'avance sur films terminés soit aussi peu utilisée et plafonnée à un montant, somme toute, modeste de 500 000 francs. La revalorisation de cette aide encouragerait une production à prendre plus de risques.

Il conviendrait également de réformer le régime des SOFICA.

Nous souhaitons qu'un relèvement du plafond de la collecte à 100 millions d'euros, quasiment un doublement, devienne la contrepartie d'une ouverture des interventions des SOFICA et de leur plus grande indépendance en limitant les possibilités de garantie du risque de sortie et d'adossement aux grands groupes de diffuseurs. Nous souhaitons en outre que l'intervention des SOFICA sur l'aval de la production soit aussi une incitation à la prise de risque et puisse avoir, comme contrepartie, un taux de garantie plus élevé. Nous souhaitons également des SOFICA ouvertes aux industries techniques ainsi que des SOFICA régionales. L'ouverture des SOFICA aux industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel remédierait à une sous-capitalisation chronique de ce secteur, qui en limite le développement. Les SOFICA territoriales pourraient, de façon ciblée, accompagner le financement des productions en régions.

Autre point : donner une nouvelle dimension aux aides régionales. Pour cela, il faut d'abord affirmer la légalité des interventions des régions dans le cinéma. C'est chose faite depuis très peu de temps, avec l'article 102 de la loi sur la démocratie de proximité. Ce point étant acquis, il faudra professionnaliser ces structures. A cet égard, nous avons noté que depuis 1997, le CNC accompagne les interventions des régions dans la production cinématographique. C'est une bonne orientation.

Il conviendra aussi de mieux assurer l'amortissement des risques financiers. Dans ce domaine, il semble bien que la France soit en retard. L'Institut de financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC) est un mécanisme efficace, peu coûteux, mais sous-employé. Pourquoi ne pas étendre ce système à des productions de niveau européen dès lors qu'il serait alimenté par des crédits communautaires ? L'Institut pourrait aussi s'engager dans le secteur de la distribution internationale de films aujourd'hui très peu financé par emprunt. Au-delà de la distribution, il conviendrait de réfléchir à un outil permettant de garantir ce que d'aucuns appellent le *gap financing*, c'est-à-dire les recettes réalisées en supplément des entrées salle – export, vidéo, etc. Pour un film indépendant, il s'agit là parfois de quelques millions de francs, mais cela suffit souvent à empêcher le bouclage financier d'un projet. Une garantie sur cette partie de recettes serait donc utile. Cela permettrait aux petits producteurs de conserver une part du négatif et donc une part de leurs actifs.

Le troisième axe d'évolution, la formation du citoyen à l'image, passe notamment par deux initiatives.

Premièrement, réaffirmer le rôle de la télévision publique en matière de diffusion de la culture cinématographique. Nous constatons, sur ce point, qu'à part l'auto-promotion par la diffusion de bandes-annonces, il n'y a aucune émission sur le cinéma sur une quelconque chaîne, et je ne parle pas seulement des publiques mais aussi des privées. Nous rêvons d'un « *Masque et la plume* » qui, à défaut d'une émission intelligente et critique, permettrait aux téléspectateurs de mieux apprécier ce qu'on leur propose sur les écrans. A quand une émission sur le service public, et ce, à des heures décentes ? A défaut de volonté des chaînes publiques, le cahier des charges pourrait le prévoir.

Il conviendrait également de renforcer la place du cinéma à l'école. Des opérations ponctuelles du collège ou du lycée au cinéma participent à donner aux jeunes une pratique mais absolument pas à forger une culture et un esprit critique. Bien entendu, on ne peut que se féliciter du plan quinquennal de développement de l'enseignement artistique à l'école, présenté par les ministres Tasca et Lang. Malheureusement, cette ouverture reste assez modeste et nous souhaiterions que l'éducation à l'image soit intégrée dans les programmes généraux d'enseignement tant dans le primaire que dans les collèges et lycées.

Voilà dressé l'inventaire des trois axes qui participent à donner au cinéma français les conditions d'un développement durable.

Pas moins de vingt-six propositions, d'inégale importance, vous ont été faites. Elles concourent à porter un regard sur des évolutions nécessaires du système financier d'aide au cinéma.

Je tiens à remercier mes collègues de la mission. Avec eux, je pense pouvoir affirmer que le cinéma est une affaire sérieuse et intéresse de nombreux emplois. J'ose espérer que notre travail ne sera pas sans lendemain, vous pouvez compter sur nous.

M. Jean LE GARREC - Merci, M. Rogemont, d'avoir introduit ce débat après mes quelques remarques liminaires. Bien entendu, je joins mes félicitations aux siennes pour le travail remarquable accompli par tous les députés ayant participé à cette mission, en commençant par M. Michel Herbillon, député du Val-de-Marne, qui va animer la première table ronde.

I.- PREMIER DEBAT : « LE CINEMA FRANÇAIS EN 2001 : ENTRE EUPHORIE ET MUTATIONS »

Introduction du modérateur, M. Michel HERBILLON, député du Val-de-Marne

M. Michel HERBILLON - Mesdames et messieurs, je voudrais vous dire le plaisir que j'ai à animer ce premier débat sur le thème « Le cinéma français en 2001 : entre euphorie et mutation » et tiens à vous remercier tous de votre présence ainsi que ceux qui participent à cette première table ronde, que je voudrais en quelques mots vous présenter.

Marc Tessier, notre premier intervenant, a reçu une double formation de l'Ecole Polytechnique et de l'ENA. Il a commencé sa carrière dans l'administration comme haut fonctionnaire avant, en 1982, de l'orienter vers le secteur privé, au sein du groupe Havas où il fut nommé directeur financier, puis, directeur général. En 1983, conjointement à ses fonctions de directeur général d'Havas, il participe au lancement de Canal Plus sous l'autorité d'André Rousselet et, en 1984, devient directeur général de Canal Plus, président du conseil de surveillance d'Havas Tourisme, directeur général de la Société pour l'étude et l'exploitation des télévisions par satellite, président-directeur général de Canal Plus International. En 1993, il est directeur général chargé du développement de Canal Plus et lance le projet numérique de Canal Plus en France et en Europe. En 1995, il est nommé directeur général du Centre national de la cinématographie et président de l'Institut de l'audiovisuel et des télécommunications en Europe. Il est président de France Télévisions depuis le 2 juin 1999. A ce titre, il est aujourd'hui président de France 2, France 3 et France 5.

Philippe Carcassonne est producteur, membre du conseil d'administration de l'Union des Producteurs de Films. Il a créé un certain nombre de sociétés de production dont Ciné A, production cinématographique de long métrage – et Ciné B, créée en 1998. Il fut également vice-président de l'avance sur recettes au CNC en 1994 et 1995.

Le troisième participant à cette table ronde est Serge Siritzky. Sa présence est intéressante car il possède une double nationalité, française et américaine. Lui aussi ancien élève de l'ENA, il a été exploitant, distributeur et producteur de cinéma en tant que président-directeur général de Parafrance, producteur de télévision en tant que président-directeur général de TéléSite, et dirige aujourd'hui l'hebdomadaire Ecran Total, premier magazine français destiné à tous les professionnels de l'audiovisuel. Serge Siritzky réalise également des études stratégiques importantes. Je citerai notamment sa dernière étude, sortie en janvier 2002 et intitulée « *Quelle stratégie pour les acteurs du câble et du satellite face à la télévision numérique terrestre ?* ». Depuis janvier 1993, Serge Siritzky est également secrétaire général et trésorier de l'Association des journalistes des médias et de la communication.

Avant d'ouvrir ce débat, je voudrais, aussi rapidement que possible, mais c'est une gageure, fixer le paysage du cinéma français en 2001.

La première caractéristique, ce sont les résultats exceptionnels du cinéma en

2001 et les quelques chiffres que je vais vous livrer sont autant de cris de victoire et de satisfaction : 185 millions d'entrées dans les salles pour 2001, soit 11 % de plus qu'en 2000 ; 23 millions d'entrées pour le seul mois de décembre 2001, le plus haut niveau atteint depuis vingt ans ; la part du marché des films français représente 41 % en 2001, elle était de 28 % en 2000 ; vingt titres français ont réalisé plus d'un million d'entrées ; parmi les cinq premiers films de l'année au *box office*, quatre films sont français.

La production française a atteint le chiffre record de 204 films. Ce niveau de production n'avait pas été atteint depuis 1980. Le nombre de films à gros budget progresse, ce qui confirme l'industrialisation du secteur et sa capacité à dégager des financements importants, mais le nombre de films à petit budget et des premières œuvres progresse également.

A l'exportation, les films français connaissent une véritable explosion en 2001, marquant une progression de 120 % par rapport à 2000, selon les chiffres publiés par Unifrance.

En fait, on peut dire que la situation actuelle du cinéma français est un démenti à toutes les prédictions les plus pessimistes et aux évolutions que l'on considérait comme irréversibles.

On disait le cinéma d'auteur condamné, il réalise aujourd'hui de véritables succès. On disait le cinéma français « inexportable », les chiffres ont doublé ces dernières années. On disait que seuls les films tournés en anglais pouvaient avoir une chance de succès, ce sont aujourd'hui les films en français qui marchent le mieux. On disait que le cinéma français était censé ne pas savoir produire des films de genre, comme les policiers ou les fantastiques, *Les rivières pourpres* et *Le pacte des loups* ont connu un grand succès. Et je ne peux oublier de parler du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* dont l'affiche orne les murs de la salle. Il va réaliser plus de 60 millions de dollars de recette aux Etats-Unis alors qu'il s'agit d'un film d'auteur, qu'il est tourné en français et sur un sujet très français.

Il existe donc en France un véritable savoir-faire et de véritables talents qui n'ont rien à envier aux autres systèmes, en particulier au système américain qui fonctionne sur un modèle industriel associant production massive – 600 films par an – et diffusion mondiale. Alors, à quoi ce succès est-il dû ? Probablement à une évolution des comportements et des mentalités des différents acteurs de la chaîne cinématographique.

On peut véritablement se demander si le cinéma français n'a pas réalisé une vraie révolution culturelle en retrouvant, pour citer ce que nous disait Alain Terzian, « *le chemin du cœur du public* ». On retrouve les effets de ces changements quand on interroge le public. L'état d'esprit du public français a changé, il n'y a plus d'*a priori* négatif par rapport aux films français, comme l'ont démontré les récents sondages et les spectateurs reconnaissent que les scénarios se sont améliorés, que la façon de raconter des histoires a changé et que les sujets développés sont aujourd'hui plus accessibles.

Non seulement il y a une véritable révolution culturelle dans le cinéma français, mais il y a aussi, deuxième caractéristique, une véritable stratégie de conquête du public.

On distingue quelques éléments de cette stratégie de conquête : les

investissements ont été renforcés en amont et en aval du tournage ; la gamme des films produits s'est élargie ; les budgets de production se sont accrus. La hausse de la fréquentation est tout autant liée à l'attractivité et à la diversité de l'offre des films qu'à l'amélioration tant quantitative que qualitative des conditions de projection ; le développement des multiplexes depuis 1993 a certainement contribué à l'accroissement du nombre de spectateurs.

Faut-il pour autant se laisser bercer par cette douce euphorie ?

Je ne le pense pas, parce que le regain de dynamisme du cinéma français s'effectue dans un environnement mouvant. Les résultats exceptionnels de 2001 ne doivent pas cacher l'importance des mutations structurelles. C'est la troisième caractéristique du paysage du cinéma français aujourd'hui.

Mutations structurelles : l'industrie cinématographique française est aujourd'hui confrontée à une transformation rapide de son environnement technologique, économique et financier qui suscite des interrogations et des inquiétudes. Le secteur de la communication, et en son sein celui du cinéma, connaît une accélération des mouvements de concentration capitalistique des différents acteurs, qu'ils soient producteurs, distributeurs, exploitants ou diffuseurs.

Je le rappelle en quelques mots, mais les faits sont présents dans vos mémoires, ce sont : la naissance du groupe Vivendi Universal et l'intensification de son développement aux Etats-Unis, la fusion des réseaux de salles Pathé et Gaumont, le mouvement d'acquisition de sociétés de production par des diffuseurs – l'opération TF1-Téléma, le renforcement des structures de distribution et de négoce des droits développées par l'ensemble des diffuseurs français et les interrogations sur le devenir de Canal Plus.

Certains voient dans ces mouvements de concentration une menace pour le cinéma français. D'autres y voient une possibilité de renforcement des entreprises françaises du secteur et une façon de préserver l'identité nationale des entreprises, des contenus et des détenteurs de droits par la constitution de groupes de taille internationale. C'est évidemment une question que nous aborderons dans le cadre de nos débats.

Les mutations que connaît le cinéma français se sont également traduites par une massification des modes d'exploitation, qui est illustrée par le développement des multiplexes et la création des cartes d'accès illimité. Je rappelle qu'il existe actuellement quatre-vingt deux multiplexes en exploitation et que soixante-quatre projets ont été approuvés. Le développement des multiplexes et des cartes d'accès illimité a des conséquences structurelles et entraîne une modification des comportements des téléspectateurs.

L'autre mutation structurelle importante est l'arrivée de la technologie numérique. Celle-ci va profondément transformer les conditions de production, de distribution, d'exploitation et de « consommation » des films, avec, vous le savez, les questions qui sont ouvertes en matière de gestion des droits intellectuels et moraux et qui sont loin d'être réglées.

La quatrième caractéristique de ce panorama du cinéma français est aussi, et

enfin, la permanence des points faibles.

Ces points faibles sont tout d'abord, en amont des films, le secteur de l'écriture et du développement des scénarios, qui souffre en France de problèmes spécifiques alors qu'il existe, vous le savez bien, un lien incontestable entre l'écriture et le succès d'un film.

C'est le problème de la formation insuffisante au métier de scénariste. C'est aussi le problème de la rémunération de cette profession, qui, en conséquence, n'attire pas suffisamment de vocations. C'est encore le problème de l'image de ce métier : les jeunes scénaristes veulent absolument devenir réalisateurs, alors qu'il ne s'agit pas du tout du même métier. Le rapport Gassot a mis en lumière qu'en France, les dépenses d'écriture ne représentent que 2,2 % des investissements totaux d'un film.

En aval des films, c'est la promotion et la distribution qui sont considérées comme le maillon faible des activités cinématographiques par rapport à la production et à l'exploitation.

Dernier point faible enfin, les industries techniques sont aujourd'hui dans une position financière très délicate et sont peu capables de se développer pour répondre à la demande, alors qu'elles sont unanimement reconnues dans le monde pour leur excellence. Du fait notamment de l'absence d'aides adaptées à cet aspect technique fondées sur une logique industrielle, les industries techniques n'ont pas les moyens de créer un véritable studio comparable à ce qui existe, par exemple, en Allemagne à Babelsberg ou en Italie à Cinecitta.

Mes chers amis, le débat est maintenant ouvert. Je cède donc la parole à M. Marc Tessier.

INTERVENTIONS DES « GRANDS TEMOINS »

1. M. Marc TESSIER, président de France Télévisions

M. Marc TESSIER - Je trouve extrêmement significatif que le premier intervenant dans un colloque aussi important, organisé sur le cinéma, à un moment particulièrement euphorique de la vie du cinéma, soit le président d'une télévision publique.

Je voudrais souligner ce point puisqu'en fait, si nous sommes réunis ici et si ce colloque a un sens, c'est bien parce que, derrière les données qui sont tout de même extraordinaires et dont je n'aurais jamais espéré que nous puissions les atteindre lorsque j'étais dans mes fonctions de directeur général du CNC, car aucune de nos projections ne manifestait alors de résultats d'une telle ampleur pour le système français de soutien au cinéma, c'est que peut-être, on l'a vu encore récemment, le consensus français autour du système de soutien au cinéma est en train non pas de se déchirer, mais de s'effriter.

Est-ce la conséquence du succès ? Peut-être. Est-ce la conséquence de l'arrivée de nouveaux acteurs, comme vient de le dire M. Herbillon, liée à des phénomènes de

concentration ? Probablement aussi. Mais c'est sans doute aussi le fait que les acteurs qui se situent en aval de la filière, c'est-à-dire ceux qui interviennent après la diffusion en salle, observent des mutations très profondes dans le mode de diffusion des films post-salle et, donc, dans le mode de financement des films post-salle, et que les uns et les autres essaient de se repositionner par rapport à ces changements.

Si je devais souligner un point au cours de cet exposé, c'est avant tout celui-là : le succès en salle, qui est l'extraordinaire résultat de l'année 2001 – mais qui suit les résultats également très positifs enregistrés des années précédentes et se confirme cette année – ne doit pas dissimuler le fait qu'en aval, des changements importants, parfois positifs, parfois négatifs, sont en cours et que ces changements vont probablement nous amener à réfléchir à des évolutions de notre système.

La télévision publique, bien entendu, doit jouer son rôle. Et il est, à cet égard, très significatif que l'on se tourne maintenant vers le président d'une télévision en clair, même publique, c'est-à-dire vers celui qui incarnait l'ennemi de la salle il y a encore quinze ou vingt ans – je me souviens encore des débats au moment du lancement de Canal Plus –, vers celui dont on demandait qu'il finance plus le cinéma et en diffuse le moins possible – on plafonnait ses diffusions et on le soumettait à des règles de quotas qui sont toujours en vigueur dont je ne demande, d'ailleurs, en aucun cas, la modification – bref, vers celui auquel on imposait toute une série de disciplines pour lui demander s'il pourrait contribuer plus à stabiliser l'avenir du cinéma par rapport à ceux qui viennent dans l'intermédiaire de la chaîne.

Je trouve cela très significatif, fort intéressant – et je ne le relève pas du tout sur un mode ironique et critique – parce que je crois qu'en fait, on a raison de se poser la question sous cette forme.

Parmi les différentes évolutions importantes que je situe en aval de la salle – je laisserai les professionnels du cinéma parler de la salle elle-même – je voudrais en évaluer plusieurs qui concernent donc le cinéma mais aussi la télévision en clair et la télévision publique en particulier.

Premier point, tout le monde se rend bien compte, avec le succès de l'exploitation des films en support DVD, que l'imprécision de notre régime concernant la vidéo, notre point faible des années précédentes que nous n'avions jamais totalement réglé, peut poser un problème général à tous les intervenants du secteur si l'on assiste à un véritable boom des différents modes de diffusion et d'utilisation du cinéma à la carte. Il y a bien sûr le DVD. Il y aura aussi des modes d'utilisation en ligne et le développement du paiement à la séance.

Or, il est clair aujourd'hui que si ce secteur d'activité continuait à connaître un développement aussi rapide, soutenu par le développement technologique, il faudra bien qu'il contribue au financement du système, au plan du financement *stricto sensu*, c'est-à-dire à l'apport financier en amont des œuvres et pas simplement au paiement en aval au moment de l'utilisation. Il faudra voir aussi de quelle façon il pourra contribuer davantage à la politique de diversification de l'offre cinématographique, diversification culturelle et de création.

C'est donc l'un des grands absents de notre système, car aujourd'hui il n'y contribue que marginalement, qui doit y revenir. Je comprends cependant que tel ou tel,

en particulier les télévisions payantes, et notamment le groupe Canal Plus et TPS, soient préoccupés de ce développement et nous interpellent sur ce sujet.

Le deuxième point est spécifique à la télévision : il consiste à réfléchir à la prise en compte de ce que j'appelle la surabondance de l'offre télévisuelle de films.

C'est un phénomène qui n'est pas récent, qui va s'accroissant et, lorsque j'entends parler du lancement de six nouvelles chaînes de cinéma qui seront diffusées bientôt par Canal Satellite et viendront s'ajouter aux nouvelles chaînes cinéma que nous avons initiées au cours des années précédentes – et cela, je le tiens à le souligner, sans qu'il y ait eu un effet négatif sur la diffusion en salle, ce qui est un élément extraordinairement positif – cela m'amène à réfléchir aux réglementations qui s'appliquent spécifiquement aux télévisions en clair qui sont en aval de la filière.

Le goût du public pour le cinéma français est tout simplement lié au fait que les télévisions publiques et privées sont tenues de diffuser un quota de films français et que cette règle est très importante. Quand on y réfléchit bien, on ne peut pas à la fois dire aux télévisions en clair qu'elles doivent soutenir le cinéma et sa diversité et ne pas se demander aujourd'hui s'il faut maintenir un maximum de films à diffuser à la télévision et des contraintes sur les jours de diffusion.

Cette question se pose à tous, et particulièrement à la télévision publique puisque, je vous le rappelle, nous avons aujourd'hui trois canaux publics – France 2, France 3 et l'ensemble constitué par France 5 jusqu'à 19 heures et Arte ensuite – et, bientôt, nous en aurons un supplémentaire puisque Arte et France 5 diffuseront vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Il va bien falloir harmoniser notre offre de films en première, deuxième et même troisième partie de soirée car avec un nombre de premières parties de soirée trop restreint, nous allons nous cannibaliser mutuellement. C'est d'ailleurs ce que nous sommes déjà en train de faire.

Quand on reproche à la télévision publique de ne pas diffuser assez de films en première partie de soirée, il faut avoir conscience que nous avons des problèmes de programmation qui se traduisent par le fait que la performance du cinéma sur la télévision publique en première partie de soirée a diminué ces dernières années, alors même que la performance de la fiction française produite en France – je rappelle que nous avons cinq soirées sur France Télévisions consacrées à la fiction française – ne cesse d'augmenter et dépasse largement aujourd'hui la performance moyenne du cinéma sur nos antennes.

Se pose donc là un véritable problème de souplesse de programmation. C'est l'un des points dont nous discutons avec les professionnels à l'heure actuelle, notamment pour ce qui est du vendredi. Il faut y réfléchir en envisageant une évolution progressive de notre métier dans le domaine du cinéma. Il ne faut pas de mutation brusque. Tout doit être négocié et faire l'objet d'accords. Il doit y avoir des contreparties. C'est la règle du jeu, la règle dite du consensus. Elle est logique, rationnelle et a fait ses preuves les années précédentes.

Monsieur le rapporteur, si vous le permettez, j'en profite pour dire que je ne comprends absolument pas cette opposition que l'on fait en matière de diffusion, comme en matière de contribution à la production, entre ARTE et les autres télévisions publiques.

La télévision publique est un ensemble de trois chaînes et, bientôt, quatre. Il est heureux que toutes ne fassent pas du ARTE. Imaginez que les quatre chaînes publiques ne fassent que cela ! Chacune a sa vocation spécifique et contribue à des cinémas différents et à des politiques de programmation et de diffusion différentes. Je me félicite que nous ayons en France un système de télévision publique en diffusion si complémentaire. Je ne pense pas qu'il faille comparer France 2 à France 3 ou cette dernière à France 5 ou à ARTE.

Il faut, au contraire, accentuer les différences pour favoriser la diversité de l'offre cinématographique et de la contribution à la création cinématographique. J'insiste sur ce point, car je suis sans doute en léger désaccord avec les analyses développées de ce point de vue dans le rapport.

Après la surabondance de l'offre sur les télévisions diffusées, venons-en à un troisième phénomène, problème que vous relevez légitimement : celui de l'écart croissant entre les différentes formes de cinématographie.

Il va de soi que le sur-développement du secteur en aval et le succès en salle font qu'aujourd'hui, nous avons une tendance à avoir des films à très gros budget, qui réalisent des performances en salle considérables et qui, parfois, malgré ces performances en salle, sont des échecs financiers, et d'autres formes de films et d'innovation dans le cinéma, en particulier ce que l'on appelle l'industrie du premier film.

C'est sur ces derniers que la télévision publique et les télévisions en clair doivent, de mon point de vue, jouer un rôle très important. Quand je parle de télévision publique, c'est bien de l'ensemble France Télévisions plus ARTE.

Je m'inscris en faux contre les analyses qui ont été présentées sur la politique de France Télévisions dans ce domaine. Nous avons pris il y a deux ans, et pratiqué depuis, la décision formelle d'augmenter le nombre de films que nous coproduisons. Si nous avons un investissement moyen par film identique à celui de TF1 qui contribue, au contraire, au phénomène d'hyper-commercialisation du cinéma, France Télévisions coproduirait moitié moins de films et contribuerait à la surenchère en essayant d'investir dans les mêmes films que nos concurrents privés. Nous ne le faisons pas. Nous avons décidé de ne pas le faire. Nous avons d'ailleurs affiché officiellement cette position. Nous coproduisons plus de cinquante films par an, dont un nombre de premiers films considérable puisqu'un tiers des films que nous coproduisons appartient à cette catégorie.

Ensuite, sur l'ensemble des films coproduits entre ARTE et France Télévisions, soit soixante-douze films, la quasi-totalité des films de l'avance sur recettes sont coproduits par la télévision publique. Je ne pense pas qu'il en manque un à la liste... bon, peut-être quatre ou cinq ! Mais laissons-nous le droit de ne pas reprendre tous les films qui nous sont présentés. C'est une liberté qui est source de diversité.

Il va de soi que c'est l'une des fonctions de la télévision publique. Il ne doit pas y avoir de doute sur notre contribution à la diversité de l'offre cinématographique, à la création, à l'émergence de nouveaux talents. C'est notre politique. Nous la suivons déjà depuis deux ans et comptons la poursuivre au cours des années à venir. Nous avons, je le rappelle, augmenté notre contribution du simple fait que nous passons de 3 % à 3,2 %

du chiffre d'affaires.

Un quatrième facteur est à l'origine des inquiétudes sur le consensus cinématographique, celui de la dépendance. Un nombre croissant de films est produit, il est vrai, par des sociétés qui dépendent ou sont liées très étroitement à des diffuseurs, payants ou non. C'est une question centrale, qui n'est jamais abordée de front dans les mesures envisagées.

En tout cas, la télévision publique est, pour sa part, exemplaire en ce domaine. Elle est l'un des gages de survie des producteurs indépendants. Comme nous n'avons pas l'intention de développer de filiales propres en dehors de France 2 Cinéma et France 3 Cinéma, nous sommes, je l'espère, exemplaires dans ce domaine, et le resterons dans les années qui viennent.

Enfin, Monsieur le rapporteur, en ce qui concerne la promotion du cinéma à la télévision, je m'étonne de votre analyse. Excusez-moi de vous le dire avec franchise, mais nous avons lancé en septembre 2001 une émission sur France 5, *Après la sortie*, animée par Ruth Elkrief qui, volontairement, ne parle des films qu'une semaine après leur sortie afin de ne pas entrer dans le mécanisme de la promotion commerciale. Cette émission repose sur l'analyse des performances des films, des raisons pour lesquelles ils ont marché ou pas, de la façon dont ont réagi les téléspectateurs, etc. C'est une sorte de critique en direct, qui est diffusée une première fois à 16 heures le samedi, rediffusée à 19 heures et à 22 heures 30, le mercredi. L'émission, lorsqu'elle est après 19 heures, n'est alors diffusée que sur le satellite et le câble, ce qui est regrettable. Nous avons bien l'intention lorsque nous serons sur le numérique terrestre que ce type de produit reste un des points forts de France 5.

Nous avons deux émissions sur France 2 : *Comme au cinéma* et un magazine court *De bouche à oreille* ; elles passent en revue l'actualité cinématographique de la semaine.

Enfin, nous diffusons et assurons la promotion, pratiquement toutes les semaines, de deux à trois films qui sortent en salle, au cours des grands journaux d'informations télévisés. Dans aucun pays au monde, le cinéma n'est aussi présent dans les journaux et l'information. C'est très bien comme cela. Ne pas le dire serait se dissimuler une partie de l'explication des résultats du cinéma.

Les grands journaux populaires d'information diffusent massivement des séquences des films qui vont sortir en salle, avec une interview des acteurs et des réalisateurs. Si je faisais le bilan de ce que nous faisons pour les sorties en province sur France 3, vous seriez très étonnés. Je le sais bien car je tiens un baromètre là-dessus pour m'assurer – et parce que je crois qu'il faut que nous soyons volontaristes – que nous soutenons bien la sortie en salle. Les distributeurs nous en savent gré. C'est, en tout cas, ce qu'ils me disent quand je les rencontre. Nous accompagnons bien la sortie en salle et nous entendons bien continuer à le faire car c'est une de nos missions. De plus, le public en redemande !

M. Michel HERBILLON - Ces émissions sont-elles suivies par une forte audience ? Avez-vous des renseignements à ce sujet ?

M. Marc TESSIER - L'émission *Comme au cinéma* fait 22 à 23 % de parts de

marché en deuxième partie de soirée, ce qui la place parmi les émissions de large audience.

Au cours des discussions que nous avons avec les professionnels du cinéma, la question nous est posée – c'est une exigence bien naturelle – de savoir si nous allons relancer un magazine sur France 3. Nous en discutons actuellement.

Pour conclure sur ce sujet, on nous reproche de faire la promotion du cinéma et non la critique du cinéma, mais il n'est pas très facile de faire la critique du cinéma à une heure de grande écoute sur une télévision de grande audience car il faudrait alors accepter l'idée qu'au cours de cette émission on puisse dire qu'un film est mauvais, si les animateurs indépendants que nous réunirions autour de la table souhaitaient le dire. Or personne ne peut souhaiter qu'à une heure de très grande écoute, on se livre à une opération massacre sur un film avant sa sortie en salle.

M. Serge SIRITZKY, directeur de la rédaction d'Ecran Total - Je voudrais juste intervenir à ce propos. Vous avez cité *Le masque et la plume*. Vous savez qu'il a été diffusé sur France 3 et que c'est le Bureau de liaison des industries du cinéma (BLIC) qui a demandé sa suppression en disant : « *La télévision finance le cinéma, on ne va tout de même pas permettre à des critiques de dire du mal du cinéma.* » Ce ne sont donc pas les télévisions.

M. Marc TESSIER - Il faut, à mon avis, que nous fassions la promotion du cinéma, dans sa diversité, surtout au moment de la sortie en salle. Il faut aussi que nous ayons à la télévision des magazines critiques sur le cinéma, c'est indispensable. Mais ces magazines ne doivent pas être connectés à la sortie en salle, sinon nous faisons courir un risque excessif à un film à un moment où la prudence s'impose.

En conclusion, je pense que le débat sur ce que peut être le rôle de l'aval télévisuel dans le cinéma est fondamental ; on peut l'aborder aujourd'hui avec d'autant plus de sérénité que l'on sait que le succès en salle, y compris pour le cinéma français, peut être assuré par les dispositifs mis en place. On peut dépassionner le débat et parler de promotion et de soutien à la diversité. De ce point de vue, la télévision publique a un rôle particulier à jouer.

M. Michel HERBILLON - Nous vous remercions. Je donne maintenant la parole à M. Philippe Carcassonne, auquel je vais demander de synthétiser son propos, de telle sorte que nous puissions aussi donner la parole à la salle et que les participants au débat puissent ensuite répondre.

2. M. Philippe CARCASSONNE, producteur, membre du conseil d'administration de l'Union des producteurs de fims (UPF)

M. Philippe CARCASSONNE - J'essayerai d'être aussi bref que possible, d'autant que je ne me permettrais pas porter la contradiction à M. Marc Tessier, ni à aucun président de télévision en exercice.

M. Marc TESSIER - Philippe Carcassonne est un vieux complice de la télévision publique, et le restera !

M. Philippe CARCASSONNE - Je m'en tiendrai donc, prudemment, au chapitre des généralités, d'autant que nous manquons de temps pour entrer dans le détail. Trois éléments me paraissent mériter d'être relevés dans ce qui vient d'être dit.

Le premier concerne les mutations récentes. M. Marc Tessier faisait allusion, à juste titre, aux nouveaux médias, aux modifications des différents acteurs, à l'offre du cinéma qui s'est considérablement multipliée. Il a tout à fait raison de le souligner – d'ailleurs, il a toujours raison !

Néanmoins, il faut préciser que les acteurs de ces mutations ne sont pas de nouveaux acteurs. Si je prends Canal Satellite, il me semble bien, même si je ne me suis pas penché de près sur la question, qu'il existe un rapport entre le groupe Canal Satellite et le groupe Canal Plus. J'ai aussi le sentiment que dans le capital de TPS, on retrouvait des opérateurs audiovisuels, dont certains sont présents dans cette salle.

De même, je ne suis pas totalement persuadé que l'explosion du DVD, la création et le lancement du DVD en France, soient dus à des personnes qui ont débarqué dans l'audiovisuel ou la vidéo du jour au lendemain.

Donc, si je souscris à ce qui a été dit sur le fait que ces nouveaux mécanismes doivent contribuer au financement et à la régulation du système, je constate cependant qu'il ne s'agit pas de gens tombés du ciel et que, s'il y a une formule juridique célèbre selon laquelle « *nul ne peut exciper de sa propre turpitude* », il n'y a pas de raison non plus que l'on puisse exciper de ses propres « conneries ». En d'autres termes, je ne suis pas sûr qu'il soit logique de demander à des gens extérieurs à ce système, en l'occurrence au cinéma et aux professionnels du cinéma, de supporter les modifications liées aux cannibalisations, suroffres et déséquilibres dans ce domaine. C'est le premier point.

Pour prendre un peu plus de hauteur, le deuxième point a trait à la concentration et au caractère international de la concentration. C'est très compliqué et paradoxal. Nous sommes tous, y compris les plus petits indépendants, les plus petits artisans du cinéma, conscients de la nécessité que les groupes de cinéma en France soient forts. Cela étant posé, il n'y a pas d'exemple dans l'histoire de cinéma que l'internationalisation d'acteurs européens ne se soit pas traduit par la disparition des enjeux européens qui motivaient ces acteurs devenus internationaux.

Pour prendre un exemple concret, j'ai longtemps fait partie du groupe Polygram. Je l'ai quitté au moment où j'ai eu le sentiment que le centre de priorités de Polygram se déplaçait aux Etats-Unis. Le président de Polygram de l'époque m'avait alors expliqué que je me trompais et que l'on pouvait parfaitement conserver une priorité forte sur le cinéma européen tout en se développant aux Etats-Unis.

Quatre ou cinq ans après cette conversation, le résultat est que l'on a même oublié jusqu'au nom de Polygram, qui a déjà subi trois rachats. Les membres de la direction qui, certainement de bonne foi à l'époque, soutenaient cette théorie sont en train de compter les *golden* parachutes avec lesquels ils sont partis du groupe. J'espère pour eux qu'ils n'ont pas été payés en actions Universal !

M. Michel HERBILLON - Connaissez-vous un contre-exemple ?

M. Philippe CARCASSONNE - A ma connaissance, il n'y en a aucun. La monnaie forte chasse l'autre, la culture forte chasse l'autre.

Même si l'on est très satisfait des résultats ponctuels de telle ou telle cinématographie, française ou autre d'ailleurs parce que de bons chiffres sont enregistrés aussi ailleurs qu'en France, il existe un cinéma fort dans le monde, une industrie du divertissement forte, il n'y en a pas deux. Si l'on n'admet pas cela comme préalable, on n'en sortira pas.

Donc, je ne connais pas de contre-exemple. Je connais un nombre considérable d'acteurs européens qui ont, à titre artisanal ou industriel, tenté l'aventure américaine. J'en connais qui ont réussi, d'autres qui ont échoué, mais je n'en connais aucun qui ait pu maintenir un semblant d'équilibre entre des priorités multinationales.

Le troisième et dernier point, je vous rassure, complète le précédent et a trait à l'Amérique. Sans vouloir anticiper sur ce qui sera dit dans des débats à caractère plus international que celui-ci, il me semble que l'on doit s'interroger sur le pourquoi de la situation actuelle.

Je n'ignore pas l'importance des résultats que vous avez enregistrés. Je constate simplement qu'ils sont très ponctuels. Je ne suis pas sûr que l'on puisse être beaucoup plus optimiste avec une part du cinéma français à 41 % qu'il y avait lieu d'être pessimiste quand elle était à 28 % douze mois avant. Les statistiques en matière de cinéma sont trompeuses parce que l'on photographie à un temps t quelque chose qui est de l'ordre du prototype et qui bouge tout le temps.

Pour prendre un exemple précis. Un film va probablement dépasser les dix millions d'entrées à lui seul, qui s'appelle *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre*. Ce film est sorti le 30 janvier, si la post-production du film avait été un peu plus rapide, il est fort possible que le groupe auquel je suis adossé, le groupe Pathé, aurait essayé de le sortir un mois et demi avant pour profiter de l'aspiration de Noël. Ce film serait alors entré dans les statistiques 2001 et pas 2002.

En revanche, il est vrai que non pas depuis l'installation du système de soutien en France, depuis bien plus longtemps, il existe un cinéma hégémonique, c'est le cinéma américain. Il me faudrait plus que les trois minutes que j'ai décidé de m'allouer maintenant et même plus que la journée pour débattre des raisons pour lesquelles le cinéma américain se trouve dans cette situation.

Je constate, par contre, avec certitude que l'Amérique a considéré depuis les origines que le cinéma était un enjeu culturel économique prioritaire, primordial, fondamental, allant bien au-delà de l'économie du cinéma. C'était pour elle un vecteur d'exportation et de conquête politique, idéologique, commerciale, culturelle qui allait au-delà, de façon absolument incomparable, de la seule économie du cinéma qui, somme toute, est relativement réduite.

Résultat des courses : aujourd'hui, le cinéma américain, ou plutôt l'industrie du divertissement en Amérique est le premier produit d'exportation de l'ensemble de l'économie américaine, ce qui n'est pas rien. Je constate que, dans les autres pays du monde, la force du cinéma dans son marché national comme à l'export est strictement proportionnelle à la volonté politique qui s'est trouvée derrière sur la durée, pas sur une

réforme qui dure cinq ans.

En Allemagne, le problème a été traité sur un plan plus régional. Le cinéma y reste fort en tant qu'industrie régionale mais n'a plus vraiment la puissance nationale que la culture allemande logiquement devrait lui allouer.

Nous avons ici des représentants italiens ; j'aurais la politesse, ou la prudence, de ne pas faire de commentaires sur l'évolution politique en Italie.

Quant à l'Angleterre, qui n'est pas un pays où la volonté politique a été particulièrement marquée en matière de cinéma, nous avons aujourd'hui une situation encore plus dangereuse, qui est une situation de faux cinéma national, totalement vassalisée, où la réalité de l'économie est strictement dépendante des Etats-Unis.

En conclusion, je dirai qu'au-delà des réformes, et je souscris naturellement à 97 % au rapport qui nous est présenté, même si je pense que Marc Tessier a raison – comme d'habitude ! – de rappeler que certains déséquilibres ne sont pas de son fait et que des efforts de bonne foi et de bonne volonté sont faits à France Télévisions et ailleurs pour éviter d'avoir des blocs qui s'opposent ; au-delà de ces points sur lesquels nous pourrions débattre en détail, je vous conjure, messieurs les parlementaires, de considérer que c'est au-delà d'une mission, au-delà d'un rapport, au-delà même des clivages politiques, que la continuité du soutien au cinéma doit se faire, pour certains pour des raisons culturelles et pour d'autres, et de façon tout aussi légitime, pour des raisons de survie économique.

Ce n'est pas seulement pour le cinéma qui représente une poignée d'emplois dont tout le monde se moque ou quelques nantis dont je suis dont le monde se moque encore plus, mais surtout pour les enjeux commerciaux que le cinéma véhicule, comme l'Amérique le démontre depuis soixante-dix ans.

M. Michel HERBILLON - Nous pouvons maintenant compter sur Serge Siritzky pour réagir à la fois aux propos de Marc Tessier et de Philippe Carcassonne.

3. M. Serge SIRITZKY, directeur de la rédaction d'Ecran Total

M. Serge SIRITZKY - Je vais réagir et les compléter.

Vous avez, M. Herbillon, souligné que j'ai une double nationalité. Je suis né, il est vrai, aux Etats-Unis et j'étais associé à Paramount. J'ai donc travaillé aux Etats-Unis et connais un peu le système américain de l'intérieur. Je voudrais insister sur ce qui a été dit, notamment à destination de nos invités étrangers.

En fait, deux pays dans le monde considèrent que le cinéma est très important : ce sont les Etats-Unis et la France.

Les Français le savent bien puisqu'à la Libération, quand les Américains ont libéré l'Europe, les fameux accords Blum-Byrnes ont été signés : en gros, les Américains acceptaient d'aider la France à condition qu'elle ouvre ses écrans aux films américains. Le négociateur français, Léon Blum, est tombé des nues, c'étaient les seules

demandes des Américains. Mais derrière le cinéma, derrière les images, les Américains savent bien qu'il y a tous leurs produits. Ils vendent ainsi leur culture et leurs produits.

La France reste très loin derrière les Etats-Unis, mais il est vrai que les chiffres donnés sur les résultats du cinéma sont impressionnants. Je ne connais pas bien la Corée, mais c'est aussi un pays où le cinéma a une part importante. En Europe, en tout cas, les Français sont loin devant les autres.

2001 a été une bonne année. La semaine dernière, le film français faisait en France 64 % de parts de marché ; 50 % depuis le début de l'année. Le cinéma américain représente 44 % de parts de marché en France. L'embellie continue. Autre exemple, la semaine dernière au Japon, sur les dix films en tête du *box office*, on comptait trois films français. Le cinéma français marche donc à l'exportation.

Ces résultats montrent bien qu'il n'est pas écrit dans le ciel que le cinéma américain doit dominer dans tous les pays.

Je voudrais aussi insister auprès de nos amis étrangers sur les qualités du système français. On se rend compte aujourd'hui que cela fonctionne mais cela fonctionne parce que des mécanismes extrêmement intelligents ont été mis en place.

Je suis dans le cinéma et la télévision et je dois dire que, dans le domaine de la télévision, je ne conseillerais pas aux étrangers de suivre le modèle français. Il est bourré d'incohérences. La télévision n'est pas considérée comme quelque chose d'important. Mais, dans le domaine du cinéma, sincèrement, je suis surpris que les autres pays mettent autant de temps à comprendre notre système et à s'en inspirer.

Première philosophie, c'est un système fondé sur le marché ; les interventions publiques ne sont là que pour accompagner ou corriger les effets du marché. Si vous regardez tous les systèmes d'aides, vous vous rendez compte qu'il n'y a pratiquement pas d'argent qui provient du budget public. Ce sont des systèmes d'autofinancement et d'autorégulation qui jouent. C'est un élément très important : cela ne coûte pas d'argent au budget général de l'Etat.

La majeure partie des mécanismes sont des mécanismes automatiques. On obtient de l'aide en fonction des recettes que l'on a dégagées. C'est une sorte d'épargne forcée. Quand on a fait contribuer la télévision au compte de soutien, c'était son programme numéro un. Sur les cent premières audiences, dans les années 80, il devait y avoir soixante-dix films. Canal Plus était, au début, une chaîne cinéma et il était normal - Canal était d'ailleurs tout à fait d'accord - qu'elle contribue fortement au financement du cinéma.

Donc je pense vraiment que vous devriez étudier ce mécanisme de près car, quand je regarde les mécanismes européens et les pays qui font des efforts, je me demande toujours pourquoi ils ne reprennent pas les bases du système français. Nous avons vraiment là un article d'exportation car c'est un système qui fonctionne.

A l'heure actuelle, la situation est particulièrement favorable puisque la part de marché intérieur est très forte et que nous exportons. Cela a demandé du temps parce qu'évidemment, le cinéma, c'est un film dans une salle de cinéma. Or, dans les années 80, la fréquentation s'est effondrée et l'on est passé de 200 millions de

spectateurs à 116.

Heureusement, tous ces mécanismes d'aide, de soutien ont été mis en œuvre car, lorsque la fréquentation a augmenté à nouveau en raison de la création des multiplexes, il a été frappant de constater que, pendant plusieurs années, seul le cinéma américain a bénéficié de cette remontée de la fréquentation.

A la fin, car tout système a ses effets pervers, quand nous regardions les plans de financements des films – ce que je faisais dans mon journal – le financement salle, c'est-à-dire l'aide des distributeurs, n'apparaissait, dans la plupart des cas, que pour mémoire. Nous étions tellement habitués que les films français ne marchent pas en salle que l'essentiel du financement venait de la télévision.

A une époque, les producteurs français se disaient que l'essentiel était d'être financé par la télévision, car une fois qu'elle décidait de financer, elle allait diffuser le film. Qu'il marche en salle ou pas, ce n'était pas un problème. A la limite mieux valait faire cinq films financés, pour lesquels on avait un salaire et des frais payés, que de prendre le risque d'en faire un sur lequel on ferait peut-être fortune s'il marchait en salle. Le système a donc eu des effets pervers.

Lorsque, avec un certain décalage, les producteurs français - mais je ne les critique pas - se sont rendu compte que les entrées en salle remontaient ainsi que l'exportation, ils ont travaillé et conçu, inconsciemment ou consciemment, des films pour les salles de cinéma. On disait alors que si un film n'était pas en anglais, il ne pouvait pas faire plus de tant de millions de dollars. Eh bien, regardez les recettes de certains films français cette année ! Ils sont en français et marchent bien, y compris dans des pays anglo-saxons où ils font un nombre d'entrées absolument inimaginable. En tout cas, dans les pays non anglo-saxons, ils font souvent des recettes équivalentes à celles de films américains. C'est l'aspect positif.

En revanche, je suis tout à fait d'accord avec Philippe Carcassonne pour dire que cela reste extrêmement fragile. Dans ce secteur, on constate toujours un phénomène inflationniste, c'est-à-dire que lorsque des talents ont eu du succès, tout de suite, leur rémunération augmente. J'imagine donc qu'Audrey Tautou ne sera pas payée pour ses prochains films aussi peu qu'elle l'a été pour *Amélie*. C'est normal, mais elle ne fera pourtant peut-être pas le même succès. Il y a une sorte d'effet cliquet, parce qu'avant que l'on rebaisse les salaires des talents, cela prend un certain temps.

Autre point important, il est vrai qu'à l'heure actuelle, l'essentiel du préfinancement du cinéma provient de la télévision. C'était tout à fait justifié dans le passé. Il est encore tout à fait justifié que la télévision joue un rôle essentiel, mais il y a des mutations importantes aujourd'hui, indépendamment des mutations de la concentration sur lesquelles je terminerai mon propos.

Dans les années 80 et même au début des années 90, plus de la moitié des cent premières audiences étaient des films de cinéma. Ce n'est absolument plus le cas aujourd'hui. Ayant vécu aux Etats-Unis, je puis vous assurer que là-bas, les *networks* diffusent au grand maximum un film de cinéma par semaine – et encore pas toute l'année. Donc, compte tenu de ces évolutions, il est impensable que, dans les cinq ou six ans à venir, les grandes chaînes généralistes continuent à diffuser deux films par semaine en *prime time* comme elles le font actuellement. Il suffit de regarder les

courbes pour savoir que cela ne pourra être le cas.

Canal Plus a été créé comme chaîne de cinéma. J'étais alors président du BLIC, l'organisme qui représentait la profession et, lorsque nous avons signé dans le bureau d'André Rousselet avec Marc Tessier, c'était la chaîne de cinéma. Aujourd'hui, on dit que c'est une chaîne premium, parce que le sport est venu peu de temps après et Canal se rend compte que, dans cet univers, elle ne peut plus asseoir son développement et amener les gens à payer 180 francs par mois uniquement sur le cinéma que l'on peut voir sur tous les écrans, en DVD et autres.

La grande faiblesse du système, c'est que si on ne trouve pas d'autres relais de préfinancement, à terme, l'économie rétablira la situation. Je ne dis pas qu'il faille supprimer ou baisser fortement les apports de la télévision, je dis seulement qu'à l'avenir, cela ne peut se poursuivre comme par le passé. Cela justifie totalement votre mission de réflexion.

Il est vrai que l'on a assisté dernièrement à des phénomènes de concentrations. Or, dans le secteur du cinéma, la diversité au niveau de la production est essentielle. Tout le monde le reconnaît et en est conscient. S'il n'y a que deux fabricants automobiles dans le monde, peut-être que, si la concurrence est maintenue, on aura de très bonnes voitures. Mais s'il ne reste que deux ou trois producteurs, on voit très bien que l'intérêt des produits va diminuer.

On n'a pas encore mis en place de philosophie en la matière : où poser les limites et quelles mesures prendre pour garantir cette diversité car il est vrai que, d'un autre côté, en ce qui concerne la distribution, notamment mondiale, on a intérêt à avoir des structures qui permettent de bénéficier d'économies d'échelle ?

Un des domaines où les Américains ont encore une avance très importante, c'est que leurs films sont distribués mondialement. Même quand il y a des distributeurs indépendants comme ce fut le cas, par exemple, pour le dernier film de *New Line*, qui était diffusé en France par un distributeur indépendant, la sortie est mondiale. Les Européens n'ont pas encore les moyens de bénéficier des économies d'échelle fantastiques que pourrait représenter le fait qu'un film européen puisse être lancé mondialement.

C'est un problème. Peut-être que ce point de vue, la concentration et les grandes structures sont importantes. Mais, en revanche, le problème de concentration qui s'accélère est très inquiétant, y compris d'ailleurs pour les groupes diffuseurs parce que, si les diffuseurs contrôlent les plates-formes, les chaînes et sont aussi producteurs, et que, par manque de diversité, progressivement, le système s'étiole, ce sera aussi à leur détriment.

Nulle part, on n'a encore trouvé où mettre la barrière et comment la mettre sans détruire les sociétés. Mais je rappelle que les Américains, grands libéraux, comme on le sait, ont demandé, dans les années 50, aux *majors* de choisir les films ou les salles. Ils ont failli en mourir et ont décidé de vendre leurs salles. Puis, dans les années 60, ils ont dit que les *Networks* ne pouvaient être producteurs des fictions diffusées sur leurs chaînes. Ils ont donc été beaucoup plus interventionnistes que nous.

Enfin, je ne suis pas d'accord avec vous sur l'idée de supprimer le rôle de

coproducteur des chaînes. Les producteurs de fiction ont eu tort de supprimer cela dans le domaine de la fiction, parce que si le diffuseur qui finance un film comme une fiction n'a plus aucun intérêt dans l'amortissement du film ultérieurement sur d'autres marchés, dans d'autres pays, il va finir par ne financer que les films qui correspondent à une diffusion sur leur chaîne dans les dix-huit mois qui viennent. L'idée même d'associer les chaînes au succès ultérieur sur d'autres marchés est une idée intelligente. C'est un avis personnel mais, parfois, avec les meilleures intentions du monde, les gens se tirent dans le pied.

M. Michel HERBILLON - Nous allons maintenant donner la parole à la salle pour quelques vingt minutes d'échange. Les questions qui viennent d'être évoquées suscitent évidemment débat : ce sont les changements importants en cours et en aval de la salle, le « boom » des différents modes de diffusion, la surabondance de l'offre télévisuelle de films, les relations entre le cinéma et la télévision, les concentrations, la diversification de l'offre, la force du cinéma américain, les financements, et la question posée du succès du cinéma français : phénomène fragile, éphémère ou, au contraire, tendance de fond.

Débat avec la salle

M. Michel FRANÇAIX, député de l'Oise, membre de la mission d'information - C'est une très bonne idée d'avoir ce débat à l'heure actuelle...

Etant également administrateur de France 2, à un moment ou un autre, je dirai moi aussi pour commencer : « *Comme vous avez toujours raison, monsieur le président...* » Mais il est vrai que je partage beaucoup des idées énoncées par le président Tessier.

Le premier point sur lequel nous sommes tous d'accord, c'est qu'il est bien de faire ce débat à un moment où le cinéma français se porte bien car, en période de crise, on pourrait avoir tendance à vouloir aller vite et à faire n'importe quoi.

Cela étant, la première question à se poser est de savoir si c'est par chance que le cinéma français se porte bien, parce que nous avons quelques talents et trois ou quatre films qui ont trouvé la méthode de fonctionnement ou si les techniques dont nous disposons pour aider le cinéma français sont encore valables.

Pour ma part, je suis très pessimiste car je pense que le système Malraux-Lang est à bout de souffle. Pourtant, ce système a été merveilleux. Contrairement à ce que j'entends dire partout, je pense qu'il a été heureux que nous ayons été un certain nombre à défendre la règle des quotas car, sans ceux-ci, il n'y aurait plus de cinéma français et nous serions dans une situation identique à celle que connaissent les autres pays européens.

Les quotas ont, en effet, permis d'avoir un cinéma français parce qu'ils signifiaient que toute une jeunesse, en regardant la télévision, voyait une forme de civilisation, de culture françaises. C'est ainsi que, quand elle allait au cinéma, cette jeunesse n'avait pas l'impression de faire quelque chose de tout à fait étonnant en allant voir un film français.

Dans nombre d'autres pays, la force du cinéma américain est d'avoir joué non seulement culturellement, parce qu'ils avaient du talent, mais aussi économiquement parce que, d'une certaine façon, toute une jeunesse mondiale se retrouve uniquement dans une forme de décontraction vestimentaire façon américaine ou une forme de vie à l'américaine et ne pense même pas que l'on puisse avoir une identité européenne diverse et digne de retenir l'intérêt.

De ce point de vue, les quotas ont été parfaits, mais l'on voit bien qu'ils seront de plus en plus difficile à défendre. CanalPlus a été parfait. Je me rappelle encore quand le Président de la République, François Mitterrand, a imposé Canal Plus. On a tout entendu alors, y compris que c'était la mort annoncée du cinéma et que, sous une forme ou sous une autre, nous allions passer à côté. Eh bien, ce ne fut pas le cas ! CanalPlus a été une grande force et a permis de redonner envie aux téléspectateurs d'aller au cinéma.

Mais il se trouve aussi, il suffit de voir les mutations de CanalPlus aujourd'hui pour s'en convaincre, que l'on ne sait pas ce que sera Canal Plus dans cinq ou six ans. Nous ne pouvons donc pas dire aujourd'hui si cette chaîne pourra jouer le même rôle dans les années à venir.

De plus, comme cela a été très bien dit, l'évolution économique fait que même si nous pouvons maîtriser un peu l'avenir de Canal Plus, nous ne pourrions pas toujours dire à Canal Plus qu'étant la chaîne du cinéma, elle ne doit faire que du cinéma. Nous serions peut-être contents de pouvoir le lui imposer mais elle mourrait et nous en mourrions ensemble.

Donc, nous voyons bien que les techniques qui ont permis jusqu'à aujourd'hui de fonctionner ne sont plus suffisantes et que si les recettes nouvelles que nous essayons de mettre en place sont indispensables, elles ne sont pas tout à fait à la hauteur des besoins de demain.

Il est vrai qu'en matière de scénarios, nous sommes très en retard par rapport à ce que font les Américains. On met tant de temps à trouver l'argent pour faire le film qu'à partir du moment où on l'a, le scénario est écrit de façon hâtive, pas toujours professionnelle, en dehors des quatre ou cinq films dont on parle. D'une certaine façon, c'est une faiblesse.

Nous savons bien aussi que la promotion du cinéma n'est peut-être pas faite d'une façon toujours intelligente. En tout cas, on n'arrive pas à la faire fonctionner dans une diversité européenne et je ne suis pas sûr que le lancement du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, avec huit mois d'écart pour certains pays, soit très intelligent. Il existe certainement une façon de lancer un film en bénéficiant d'un effet de masse suffisant.

Mais, cela étant posé, nous voyons bien que nous nous heurtons là à une difficulté. En France, elle est moindre que dans les autres pays parce que nous avons une culture cinématographique. Cela a été bien souligné par tous, la France est le seul pays où, si vous achetez un journal, vous avez quatre pages critiques sur le cinéma. Vous allez y voir se développer une polémique très parisianiste sur le fait de savoir si ce film est épouvantable ou non, si *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* a des tendances pétainistes ou pas, etc...

Ce n'est pas imaginable dans aucun autre pays du monde. D'un seul coup, vous allez voir cent intellectuels se passionner et nous allons faire vivre le film. Cela n'existe nulle part ailleurs : c'est notre force. Cela prouve, d'une certaine façon, que la presse française est d'une autre qualité que la presse étrangère. Dans la presse anglaise, très populiste, ce genre de débat ne pourrait même pas être imaginé. C'est une façon comme une autre de se féliciter, et du service public de télévision, et de la presse française.

Je voudrais maintenant que l'on réfléchisse pour trouver d'autres techniques qui nous permettent de dépasser le système des quotas et le rôle que Canal Plus a pu jouer. Là, il y a du pain sur la planche.

M. David KESSLER, directeur général du Centre national de la cinématographie (CNC) - A propos du succès, Philippe Carcassonne a fait preuve de son pessimisme coutumier en disant qu'il n'était que très conjoncturel. Seul l'avenir nous dira, bien sûr, si ce succès est conjoncturel ou structurel car, effectivement, une hirondelle ne fait pas nécessairement le printemps.

Je voudrais malgré tout souligner que ce succès a une importance fondamentale moins par les chiffres que l'on peut avancer pour l'année passée que par ce qu'il révèle. Il faut se rappeler, on a parfois la mémoire courte, les discours qui décrivaient la situation du cinéma il y a encore un an et demi. C'étaient pour la plupart des discours fatalistes : *« De toute façon, le public n'aime pas et n'est pas intéressé par les films français, il veut aller voir les films en anglais, il n'aime que les films d'action américains et les cinéastes français ne savent pas toucher son cœur »*. C'était un discours que nous trouvions un peu partout dans la presse. Je rappelle des couvertures de presse du genre *« Pourquoi le cinéma français est-il nul ? »*

Ce qui est important aujourd'hui, c'est que cette image s'est renversée. On a montré, quels que soient les chiffres à venir, qu'il n'y a pas de fatalité de l'échec, que la logique de demande du public n'est pas une logique de refus du cinéma français. C'est un point très important.

Puisque vous avez invité des parlementaires étrangers et que, dans votre rapport, vous faites référence aux exemples étrangers, je suis très frappé de constater, lors de mes déplacements à l'étranger, l'importance que revêt aussi pour eux cette situation. Il ne faut pas la méconnaître parce qu'elle démontre – et je rejoins là Philippe Carcassonne – qu'avec une volonté politique forte, il n'y a aucune fatalité à la mort des cinémas nationaux. C'est pour cela que je pense que sans survaloriser ce succès, il ne faut pas non plus en affaiblir la portée.

M. Marc TESSIER - M. Françaix a souligné un point important, c'est que nous ne pouvons pas nous reposer sur nos lauriers. Certains mécanismes sont probablement encore durables. Je ne pense pas, par exemple, que le système des quotas soit condamné à terme sur les télévisions nationales. Bien au contraire. Mais leur efficacité risque, en effet, de devenir décroissante. Tout système est en évolution.

L'une des difficultés que nous connaissons aujourd'hui, c'est que Canal Plus finance moins de films. Or, jusqu'à présent, le système fonctionnait quand même sur deux piliers : Canal Plus qui finançait pratiquement 80 % de la production nationale, si ce n'est plus, et la télévision publique qui en finançait les trois quarts. La télévision publique finance pour sa part soixante-douze films par an. Certains films ont donc plus

de mal à trouver un relais individuel de la télévision pour maintenir un niveau de production et une diversité de production satisfaisante.

C'est, à mon avis, une des difficultés qui ne peut être réglée que par les mécanismes propres et internes du CNC, comme d'ailleurs le CNC s'y est toujours employé. Je ne vois pas d'autre issue pour maintenir un nombre de films suffisamment élevé pour assurer la diversité cinématographique.

M. Philippe CARCASSONNE - Je répondrai très rapidement à M. David Kessler qu'évidemment, le succès que nous connaissons va au-delà d'une simple conjoncture. Tout le monde l'a dit, je ne vais pas le répéter.

Le danger que je voulais essayer de signaler maladroitement est qu'il y a un risque d'erreur d'interprétation lié, tout bêtement, au temps qu'il faut pour faire un film. Pour les gens de l'extérieur, il peut sembler paradoxal que, nous, professionnels, soyons en train de crier au loup, de réclamer des soutiens et des supports, et de nous inquiéter d'une évolution que nous jugeons dangereuse au moment même où le système a l'air de faire ses preuves.

Le problème est que ces films qui ont l'air de faire leurs preuves actuellement en France et à l'exportation sont des films qui sont nés, culturellement et économiquement, il y a quatre ou cinq ans. Ils sont nés non pas dans la situation de crise que nous connaissons depuis deux ans mais bien avant. Nous touchons aujourd'hui les fruits de projets qui ont été lancés dans une période d'euphorie sinon comparable, du moins bien plus optimiste et plus stable que celle que nous vivons depuis deux ans.

Je redoute donc que les tensions et les difficultés que nous enregistrons depuis dix-huit à vingt-quatre mois, nous les retrouvions non pas en 2002 – je reste assez optimiste sur 2002 – mais plutôt en 2003 ou 2004. Il faut toujours garder ce décalage présent à l'esprit pour analyser cette morosité, qui peut avoir l'air contradictoire face à des chiffres relativement satisfaisants.

M. Michel HERBILLON - M. Carcassonne, qu'est-ce qui vous fait croire que cette tendance, aujourd'hui favorable, s'arrêtera ou s'inversera ? C'est sous-jacent dans votre propos, j'aimerais que vous explicitiez cela.

M. Philippe CARCASSONNE - C'est très simple. Pour que des films marchent, il faut qu'ils existent ; pour qu'ils existent, il faut que certaines conditions requises à leur existence soient réunies. Ces conditions étaient réunies il y a quatre ou cinq ans, quand les films qui marchent à l'heure actuelle ont été conçus, je crains qu'aujourd'hui ces conditions, sans avoir disparu, ne soient plus ou qu'elles soient en passe d'être moins favorablement réunies dans les mois qui viennent qu'elles ne l'ont été il y a quatre ans. Je ne peux pas être beaucoup plus précis que cela, sinon mon intervention serait trop longue.

M. Jean LE GARREC - Tout d'abord, je pense qu'il faut éviter d'être trop franco-français. Nous aurons cet après-midi un débat sur la dimension européenne. C'est, à mon avis, fondamental.

Ensuite, je rebondis volontiers sur ce que disait M. Carcassonne. La monnaie forte chasse la faible. C'est d'ailleurs l'une des raisons qui fait que nous construisons

une monnaie forte en Europe. La monnaie a toujours été une arme économique et surtout une arme politique – et je remercie M. Carcassonne d’avoir utilisé ce mot de « politique ». D’ailleurs, en parlant d’exception culturelle, c’est une bataille politique que nous menons.

Le problème n’est pas de savoir si l’on est pessimiste ou optimiste, cela m’importe peu, mais bien de savoir, alors que nous construisons une monnaie forte et qu’une identité se construit, si nous considérons que la bataille culturelle est aussi une bataille politique. Si nous répondons par l’affirmative à cette question, ce qui me semble évident et indispensable, la volonté politique sera là inévitablement. Ou alors ce n’est pas la peine que nous ayons ce genre de débat au niveau européen.

Enfin, les mécanismes que nous avons construits sont-ils, à l’expérience, tout à fait adaptés ? Ne doivent-ils pas évoluer ? Il semble évident qu’ils le doivent. Si nous organisons pareil colloque, c’est bien pour essayer d’avoir un regard sur ces mécanismes et formuler de nouvelles propositions. Certaines sont critiquables, d’autres plus adaptées, mais peu importe, c’est le sens de tout débat. Ramenons ce problème à sa véritable signification.

Je remercie M. Siritzky d’avoir évoqué ce qui s’était passé avec M. Blum. J’avoue que j’ignorais ce fait historique, mais il est la parfaite illustration de ce que je viens de dire en quelques mots : derrière l’ouverture à l’image, bien d’autres choses sont véhiculées. Le débat est ainsi posé.

Nous allons donner la parole à nos amis coréens.

M. Hong-Joon KIM, Korea Film Commission - KOFIC - J’accompagne le président du Centre de promotion cinématographique coréen.

Tout d’abord, je voudrais vous parler du cinéma coréen qui est aujourd’hui un cas exemplaire pour le cinéma asiatique. Notre politique de soutien au cinéma est axée sur la diversité culturelle et s’étend aujourd’hui à de nombreux pays différents, en Amérique, en Amérique du Sud, en Europe, etc.

Je pense que la diversité et la coexistence de cultures différentes jouissent aujourd’hui d’un soutien du public dans le monde entier. Nous avons, en tout cas, mis en place une politique de soutien au cinéma coréen. Les chiffres donnés tout à l’heure pour témoigner du succès du cinéma français étaient impressionnants, mais peuvent être provisoires.

Nous avons également connu des chiffres très satisfaisants pour l’année 2001, mais ceux-ci ne peuvent que servir d’instrument d’évaluation de l’état des lieux du cinéma à un moment donné. Actuellement, nous sommes tenus de déployer nos forces, comme lors d’une guerre, pour lutter contre des pressions extérieures. C’est ainsi que nous avons un quota de diffusion du cinéma coréen sur le marché national qui a suscité de nombreux problèmes, surtout dans le cadre de négociations internationales comme celles du GATT, de l’OMC, etc...

Ces accords internationaux exercent déjà une pression sur notre cinéma national mais, par ailleurs, nous nous préparons à un avenir qui s’annonce déjà très difficile, d’autant que nous n’avons pas beaucoup de temps pour mener des actions

nécessaires.

En tout cas, ce débat est une occasion très utile et significative pour nous, car il réunit plusieurs pays. Les négociations internationales comme celles du GATT et celles menées au sein de l'OMC devraient pouvoir s'appliquer sans être une entrave au développement du cinéma de chaque pays. La communauté internationale doit se mobiliser pour la sauvegarde du cinéma national, sinon nous serons confrontés à une menace très forte, trop forte surtout pour le cinéma coréen qui est un cinéma tout juste naissant, qui ne pourra pas résister à cette pression énorme.

J'espère que ce débat va stimuler nos efforts pour conforter notre avenir cinématographique. J'espère également que nous préparerons, dès aujourd'hui, les mesures à mettre en œuvre pour contrer les pressions américaines.

Le cinéma est un produit culturel et, à ce titre, on peut parler de concurrence mais, en termes de concurrence, le cinéma devrait d'abord obtenir une taille optimale sur le marché. Les pays qui bénéficient déjà d'un marché suffisamment large ont sans doute moins de soucis puisqu'ils profitent aussi des exportations, mais la Corée est un pays minoritaire, notre langue maternelle ne s'emploie pas dans d'autres pays. Nous nous heurtons donc à des obstacles divers pour le marché d'exportation. De ce fait, nous avons vraiment besoin d'un soutien très fort et j'espère, en tout cas, qu'un effort multilatéral sera fait dans ce sens pour assurer notre situation menacée.

M. Michel HERBILLON - Nous arrivons au terme de notre débat.

Nous avons parlé, au cours de cette première table ronde, de pessimisme, d'optimisme, de volonté politique en évoquant la situation du cinéma français. Pendant le temps de pause, je soumets à votre méditation cette phrase de Paul Valéry, qui pourrait servir de fil rouge à la place que l'on veut accorder au cinéma français : *«Le pessimisme est d'humeur et l'optimisme de volonté.»*

II.- DEUXIEME DEBAT : « LE SYSTEME DE SOUTIEN FRANÇAIS AU CINEMA : CHANGER POUR QUE RIEN NE CHANGE ? »

Introduction du modérateur, M. Pierre-Christophe BAGUET, député des Hauts-de-Seine

M. Pierre-Christophe BAGUET - Lorsque mon groupe parlementaire m'a demandé si je voulais faire partie de la mission d'information sur le cinéma, il a surtout insisté sur le fait que le cinéma était une affaire de la gauche depuis plus de vingt ans et qu'il fallait absolument un député de droite pour être présent ! J'avoue que ce n'est pas du tout ce qui motive ma présence aujourd'hui. Pour reprendre les propos de Philippe Carcassonne, la défense du cinéma n'est ni une affaire de gauche ni une affaire de droite, mais l'affaire de la nation. Nous devons constituer une union nationale pour la défense et la promotion du cinéma.

Les raisons qui ont motivé ma participation à cette mission ont été les rumeurs, ce qui se disait autour du cinéma. David Kessler a rappelé des titres de presse. Il faut savoir que l'on entend encore fréquemment que le cinéma français est mort, qu'il n'intéresse personne, que l'on n'a jamais vu un producteur français faire faillite, que tout cela se fait avec l'argent du contribuable. Ces affirmations continuent de circuler. Le fait que l'on se réunisse aujourd'hui à l'Assemblée nationale autour d'un rapport parlementaire pourra peut-être contribuer à tuer un canard dont on a coupé la tête et qui court toujours. C'est important. Nous sommes tous chargés de cette mission publique.

Changer pour que rien ne change est le thème de notre table ronde.

Lorsque nous avons entamé les travaux de la mission parlementaire, nous avions les uns et les autres - je crois pouvoir m'exprimer au nom de tous - le couteau entre les dents. En effet, nous nous demandions si le soutien public apporté au cinéma français était toujours bien adapté. Je me souviens d'un schéma paru il y a quelques années dans *Télérama*. Il était assez impressionnant de constater le montage des financements du cinéma français. Nous avons crié que ce n'était pas possible, qu'il fallait couper à la serpe. Nous étions très remontés. Un an après, au mille-feuilles qui existe déjà, nous vous présentons vingt-six autres propositions sous la forme de vingt-six feuillets supplémentaires. Nous les pensons mesurées, équilibrées ; en tout cas, elles doivent faire l'objet de débats.

La présentation de ce rapport sous forme de débat est aussi une rareté à l'Assemblée nationale. Je remercie le président Jean Le Garrec et Marcel Rogemont d'avoir retenu cette formule, car cela nous permet de tester nos vingt-six propositions et de savoir si elles sont recevables par les professionnels.

• Présente parmi nous, Coline Serreau, actrice, grande réalisatrice ; elle écrit aussi bien pour le cinéma que pour le théâtre. Son talent a recueilli de nombreux prix : les César, les Molière. . . Aujourd'hui, elle prépare la mise en scène du *Barbier de Séville* de Rossini, qui sera présenté en avril 2002 à l'Opéra de Paris. Elle est surtout, depuis le mois de juin 2001, présidente de l'Association des réalisateurs et producteurs (ARP).

Les trois intervenants suivants ont tous trois été conseillers techniques ou chargés de mission auprès de ministres ou de Premiers ministres au cours des dernières années. Tout le monde sait qu'un homme politique ne sert souvent pas à grand-chose ; André Santini disait qu'un ministre servait à ramasser le crottin pendant que les conseillers techniques et l'administration réalisaient le travail. Nous avons donc affaire à trois spécialistes qui ont accompagné l'histoire du cinéma depuis vingt ans et qui ont participé à son développement. Je tiens à les remercier ; il s'agit de :

- Jean Cazès, président du Club des producteurs européens. Sa vision européenne sera un élément intéressant à porter au débat. Il a été conseiller technique de Jack Lang entre 1981 et 1983 ; il a participé à la création du compte de soutien pour les programmes audiovisuels, à la réforme du cinéma, à la création de l'IFCIC , de Canal Plus et des réseaux câblés. Il a connu le succès avec *Lumières, Freesbee*. . .

- David Kessler, grand patron du cinéma, est directeur général du Centre national de la cinématographie (CNC) depuis mars 2001. David Kessler a une formation de professeur de philosophie, mais il a vite adopté les milieux de l'audiovisuel et de la presse. Il a été secrétaire général du Conseil supérieur de l'Agence France Presse, directeur de cabinet du directeur général de France 2, directeur général du CSA de 1996 à 1997. Il connaît donc parfaitement bien le milieu du cinéma.

- Denis Olivennes, membre du directoire et directeur général du groupe Canal Plus, membre du Comité exécutif de Vivendi Universal, a été conseiller technique, puis chargé de mission auprès de Pierre Bérégovoy, de 1992 à 1993.

M. Michel Françaix, député de l'Oise a estimé tout à l'heure que nous étions à la fin du « système Malraux-Lang ». Jean Cazès, vous avez été conseiller technique de Jack Lang, qu'en pensez-vous ?

INTERVENTIONS DES « GRANDS TEMOINS »

1. M. Jean CAZÈS, président du Club des producteurs européens

M. Jean CAZÈS - Je ne crois absolument pas que l'on connaisse la fin du « système Malraux-Lang ». Le système en question est avant tout le renforcement du marché et sa correction. Chaque acteur du secteur a le sentiment de fonctionner dans un marché, en réalité totalement distordu par ses mécanismes, un marché à la fois amplifié et corrigé. Pour l'exemple, les sommes que la production française reçoit des entrées en salle sont identiques à celles qu'elle reçoit du soutien automatique. Lorsqu'une personne achète un billet, le système du soutien automatique double le montant que reçoit le producteur.

C'est un système selon lequel les chaînes de télévision doivent dépenser ou investir telle somme dans le cinéma français. Ensuite, on laisse aux interlocuteurs, les chaînes de télévision, la liberté de choisir dans quel film ils investissent. On ne contraint pas le service public à investir dans les films choisis par l'avance sur recettes, on laisse le jeu d'un marché fonctionner, mais il s'agit d'un marché curieux : on demandera à Canal Plus d'investir 9 % de son chiffre d'affaires dans le cinéma français. Si un jour Canal Plus n'a plus guère envie d'investir 9 % de son chiffre d'affaires dans le cinéma

français, on discute, mais, tant que l'on n'a pas fini de discuter, Canal Plus est obligé d'investir les 9 % en question. Il est à peu près libre de décider comment les investir. Tel est le principe.

Ce système a toujours été fondé sur deux consensus : d'une part, un consensus interne au monde politique. Gauche ou droite confondues, depuis cinquante ou soixante ans – car, en vérité, cela date d'avant Malraux – un consensus a toujours existé pour maintenir, développer et adapter ce système.

D'autre part, un consensus interne à la profession. Tout le monde, sous la pression de ce consensus politique a fini, parfois avec la médiation de l'administration, par s'entendre. Depuis quelques années et à l'heure actuelle, on perçoit une tentation de contournement du système, car des moyens de contournement existent, à savoir la réglementation européenne en matière de concurrence ; la tentation est forte de passer par un contournement territorial. C'est ce que l'on observe de façon à peine voilée dans l'affaire qui nous occupe en ce moment sur les chaînes proposées par le groupe AB.

Nous évoluons sur la base d'une réglementation européenne sans rapport avec le système français de réglementation et de soutien, dont on vient de rappeler qu'il est à la source même de notre situation, somme toute bien meilleure que celle des autres pays européens, dans la mesure où la réglementation européenne est infiniment plus lâche. Quels que soient les efforts que la France fournira – peut-être arrivera-t-elle à convaincre certains des autres pays membres – il sera impossible de hisser le niveau européen de soutien et de réglementation au niveau français. Il faut donc que la volonté politique française soit ferme pour empêcher toutes tentatives de contournement.

Cela étant dit, je reviens au système de soutien lui-même. Nous sommes aujourd'hui sous une pression qui ne se traduit pas dans les chiffres, car la situation actuelle est la conséquence de ce que nous connaissions il y a deux ou trois ans. C'est dire que vous connaîtrez les résultats de la situation actuelle dans trois ans. Aujourd'hui, la situation est relativement tendue. Le rapport entre le total des recettes du cinéma français d'une année par rapport au montant des productions, c'est-à-dire en retenant l'ensemble des recettes – salles, films étrangers –, y compris l'avantage fiscal offert aux Sofica, qui, somme toute, est une recette, fait apparaître que le système perd globalement entre 5 % et 8 %, même au cours d'une année faste. C'est dire que des personnes se sont ruinées et que d'autres se sont enrichies.

Je serai quelque peu provocateur en disant que l'idéal du système de soutien est un système où des personnes se ruinent ! C'est-à-dire que des personnes peuvent gagner beaucoup d'argent. L'idéal du système de soutien est celui qui calque le marché, le corrige à la marge sur les films difficiles ou les premiers films, mais qui surtout l'amplifie pour donner le sentiment au monde de la production et de la distribution qu'il agit « comme s'il était » dans un marché de cent millions d'habitants au lieu de soixante millions.

Aujourd'hui, ce système est menacé, parce que l'un des points fondamentaux d'appui est très clairement Canal Plus et que celui-ci subit une pression liée à l'augmentation de la disponibilité des films sur d'autres médias, lesquels payent aux producteurs beaucoup moins que ce que Canal Plus nous paye aujourd'hui encore. C'est une évolution dont sont « responsables » Canal Satellite, TPS et l'apparition des DVD, mais c'est là une évolution irréversible. On voit mal aujourd'hui comment modifier le

système pour permettre de maintenir une proportion équilibrée entre le soutien et le succès.

Selon moi, il faut absolument maintenir le dispositif. C'est dire qu'il faut éviter que le soutien automatique en salle diminue, parce que la part de marché du film français a augmenté. Il est nécessaire de trouver une solution pour combler le trou de l'ordre de 150 millions de francs que l'on vient de créer. Et surtout, il faut trouver des recettes du même type. L'idée de diversifier les sources de financement, en soi, ne présente aucun intérêt. Le problème ne réside pas dans le fait de diversifier les sources de financement, mais d'augmenter les recettes.

La seule chance d'augmenter les recettes du cinéma français comme globalement celles du cinéma européen serait de créer un espace européen pour le cinéma, ce qui nécessite un consensus au niveau de l'Europe. Président du Club des producteurs européens, je puis vous dire que nous n'arriverons pas à un véritable consensus sur une politique européenne forte et ambitieuse pour la circulation des œuvres, si ce n'est probablement sous la forme d'une zone de coopération renforcée ou sous la forme d'accords multilatéraux.

Des Etats, ensemble, doivent décider de prendre des mesures concrètes. Nous en avons proposé deux, de notre point de vue extrêmement puissantes, à maintenir sur une dizaine ou une quinzaine d'années.

La première mesure est destinée à promouvoir une dizaine de films par an, de façon lourde, avec les mêmes moyens que les films américains, dans chacun des pays. Je parle de films européens non nationaux. C'est là un système qui bénéficierait plutôt aux grands films commerciaux : *Astérix*, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* pour les films français ou, si les Anglais participaient, ce qui est peu probable, à un système multilatéral, à quelques films anglais. Curieusement, on ne connaît pas chaque année dix grands films européens non nationaux qui aient été dans chaque pays diffusés de cette façon. Le coût est évalué entre 30 et 40 millions d'euros par an, ce qui paraît ridicule au regard de l'enjeu culturel, y compris pour la construction de l'Europe. Pour autant, nous n'arrivons pas aujourd'hui à dégager cette somme.

La seconde proposition que nous avançons, elle aussi importante, consiste en ce que les systèmes d'aide automatique existant dans quatre grands pays en Europe, qui s'inscrivent à peu près dans la même logique que le nôtre, soient interconnectés et que le coût de cette interconnexion, c'est-à-dire le coût de l'ouverture du système espagnol aux films allemands par exemple, et réciproquement, soit compensé par l'Europe.

Tant que ces deux mesures fondamentales ne seront pas à l'œuvre pour développer de façon concrète un marché européen pour des films européens, nous n'arriverons pas à augmenter les recettes. Dès lors, nous connaissons une situation bien plus difficile que celle de cette année.

2. Mme Coline SERREAU, réalisatrice, présidente de la société civile des auteurs, réalisateurs et producteurs français (ARP)

M. Pierre-Christophe BAGUET - Quelle est la position de l'ARP, Madame la présidente, sur la problématique de ce débat : *Changer pour que rien ne change* et, éventuellement, sur d'autres ?

Mme Coline SERREAU - Nous vivons dans un système qui, jusqu'à présent, a à peu près fonctionné pour plusieurs raisons et notamment parce que les politiques, de droite comme de gauche, nous ont soutenu dans cette bataille depuis des années, et de façon intelligente. C'est propre à la France et nous ne saurions avoir trop de gratitude envers la classe politique. Ce système fonctionne, parce que son intelligence est «d'être dans le marché», c'est dire de ne pas le refuser bêtement et d'assurer la correction de ce marché.

Comment le système doit-il évoluer ?

Il doit évoluer, tant il est vrai que les technologies et la production évoluent, de la même façon que la diffusion, elle aussi, évoluera, car on entrera d'ici à quelques années dans le numérique. Les films se tourneront en numérique. J'ai tourné mes deux derniers films comme cela. Le prochain sera probablement en 35 millimètres, mais il y a peu de chances pour que, dans les années à venir, je revienne durablement à ce format. Beaucoup de jeunes cinéastes tournent en numérique. Il faudra donc repenser la diffusion des films, autrement que sous forme de pellicules par des projecteurs. À ces évolutions, il faudra s'adapter.

Se pose également le problème de la baisse du financement par Canal Plus. Comme l'a très bien expliqué Jean Cazès, ce n'est pas seulement une baisse volontaire. Les films s'exploitent sur d'autres supports et donc les recettes diminuent. Nous proposons de revoir la liste des financeurs, car il est tout à fait anormal que les structures qui tirent profits du DVD ne financent pas la production. Il faudra repenser le mode de financement, comme il faudra revoir le problème des exploitants. À une époque, ils finançaient le cinéma de la même façon que les producteurs (qui finançaient les projets à hauteur de 40 %). J'ignore à quelle hauteur participaient les exploitants, mais il est certain qu'il y avait toujours des à-valoir. Le financement des exploitants n'existe plus. Seulement, les profits ne diminuent pas quand la fréquentation augmente comme c'est le cas à l'heure actuelle. Là aussi, il faudra revoir les équilibres avec les exploitants.

Il faudra que nous adaptions notre système, car les opérateurs sont comme des vibrions. Ils contournent les systèmes, ils savent s'engouffrer dans les failles – et à toute vitesse. La diffusion sur Canal Satellite de six chaînes du groupe AB dédiées au cinéma à partir du Luxembourg est un bon exemple. Cela s'appelle de la délocalisation sauvage ; c'est dramatique, sans compter que les programmes édités par le groupe AB ne sont pas connus pour la hauteur de leur contenu !

C'est donc une question que nous posons à Canal Plus : certains disent s'installer au Luxembourg, mais affirment qu'ils respecteront la réglementation française. C'est comme si nous allions nous installer à Monaco mais que nous paierions nos impôts ! Comme le dit Bedos, pourquoi allez-vous à Monaco ? Est-ce pour la vue ? S'ils s'installent au Luxembourg, je ne pense pas que ce soit pour la vue ! Il faudra donc parler de tout cela sérieusement.

Des propositions ont été présentées. Sur celle relative au soutien à la promotion de dix gros films européens par an, la difficulté tient à l'absence de dix gros films italiens, de dix gros films allemands. Pourquoi ? Parce que les cinéastes sont morts alors qu'ils ont autant de talent que nous, voire davantage ! Il existe de grands cinéastes partout dans le monde. Il faut qu'ils puissent faire des films.

Je ne suis absolument pas d'accord avec Jean Cazès quand il dit que l'on n'arrivera jamais à harmoniser nos réglementations en Europe. La réglementation française a prouvé qu'un cinéma national pouvait exister. Il faut prouver au public allemand, au public italien, à la classe politique, que c'est un système qui marche, qu'il faut l'appliquer, avec le principe de l'exception culturelle. Un film ce n'est pas une paire de chaussettes, ce n'est ni plus ni moins bien, c'est autre chose ! Cette réalité doit pénétrer les esprits et il ne faut pas désarmer de peur de ne pas y arriver : on y arrivera, on les convaincra.

Et puis nous pouvons nous appuyer sur la pression de la rue, de l'opinion publique, des élus que vous êtes et qui représentent le peuple. ATAC a fait des textes remarquables, pas du tout gauchisants – et même s'ils l'étaient ! Ce sont des textes intelligents sur la question de la langue ; ce sont des textes sur lesquels on peut se mettre d'accord. Ils sont sérieux. Il ne faut donc pas désarmer, mais en débattre, affirmer, que l'exception culturelle doit être la règle !

M. Pierre-Christophe BAGUET - Il faut en effet parler de l'exception culturelle, ce qui a d'ailleurs fait l'objet de quelques remous dans les médias. Il y a également eu la demande de Canal Plus de revenir sur ses obligations en faveur du cinéma avant 2004. Des interrogations portent également sur l'évolution de Multithématique. Dans la mesure où nous sommes mercredi et que l'Assemblée nationale traite des questions d'actualité, il en est une que se posent nombre des participants à ce colloque : l'accord entre AB et Canal Satellite, qui vient d'être annoncée dans les médias.

Denis Olivennes, vous êtes directeur général de Canal Plus. Puisque vous nous faite l'honneur de venir répondre directement à nos questions sur le cinéma français et son financement, vous pourriez peut-être répondre également à cette question d'actualité...

J'ai lu des déclarations, de vous-même ou d'un dirigeant de Canal Plus, sur le fait que vous vous émeuviez de la succession de procès d'intention alors que, de tous les opérateurs européens, vous êtes celui qui consent et respecte le plus d'engagements à l'égard du cinéma français et européen. Il fallait le rappeler avant de vous donner la parole.

3. M. Denis OLIVENNES, directeur général du groupe Canal Plus

M. Denis OLIVENNES - Nous sommes récemment intervenus dans le débat pour rappeler que Canal Plus est profondément attaché au cinéma français et donc au système qui le protège. Nous y sommes attachés, toutefois pas au point que cet amour conduise à vouloir nous ruiner ainsi que d'aucuns nous le suggèrent, mais notre amour est très grand. Et précisément parce que nous sommes profondément attachés au cinéma français et au système qui le protège, nous considérons qu'il y a quelques raisons de tirer le signal d'alarme et de réfléchir ensemble, aussi intelligemment qu'au moment où nous avons imaginé ce système, aux adaptations nécessaires pour qu'il puisse durer, être préservé avant qu'il ne soit trop tard et qu'il explose sous l'effet d'évolutions de l'environnement que nous n'aurions pas su anticiper. Nous appelons une réflexion à froid, collective, aussi intelligente et visionnaire pour l'avenir que l'a été hier la création de ce dispositif.

Nous sommes profondément attachés au cinéma français ; ce n'est pas une précaution oratoire ou un propos démagogique. Tous ceux qui travaillent avec Canal Plus – réalisateurs, producteurs, distributeurs – savent que Canal Plus entretient avec le cinéma une relation qui n'est pas seulement commerciale ; elle est consubstantielle à l'entreprise même et elle est de nature particulière. On ne la retrouve, je crois, dans aucune autre entreprise de même nature. Cela se traduit dans notre politique d'acquisition et de diffusion de films et de respect de la diversité – avant même que nous n'acceptons des engagements en la matière. Cela se traduit, par exemple, dans le fait que cette culture a été diffusée par Canal Plus en Espagne, en Italie, en Scandinavie et ailleurs, alors que nous n'y étions pas obligés.

Au-delà de la politique de diffusion, cette relation s'est traduite dans une multitude d'actes de la vie quotidienne, dont nous ne parlons pas nécessairement et qui manifestent notre attachement au cinéma : le soutien que nous apportons aux festivals, aux associations de formation des jeunes talents...

Je pourrais citer des dizaines d'exemples. Canal Plus est non seulement une chaîne qui diffuse du cinéma, mais aussi une chaîne engagée dans le cinéma, engagée aux côtés des cinéastes. Exemple anecdotique : M. Chevènement donne une conférence de presse actuellement contre Canal Satellite, Canal Plus et AB ; il le fait dans une salle qui s'appelle *Le Cinéma des cinéastes*, que nous subventionnons ! Car nous considérons que cette salle, à la programmation d'une nature particulière, doit être aidée. Voilà un exemple anecdotique de l'aide multiforme de Canal Plus et de son engagement citoyen en faveur du cinéma.

Cet engagement citoyen fait que nous sommes évidemment attachés au système français, car ce n'est pas par miracle que nous avons une cinématographie nationale si animée, si vivante, si dynamique ; c'est parce qu'un système a été mis en place, que, je crois, l'on nous envie, précisément parce que c'est un système génial. Cela paraît être une formule un peu enfantine, mais génial au sens propre du terme, est le bon mot.

Le système de financement et d'aide au cinéma français repose sur trois piliers principaux : d'abord, un prélèvement sur les tickets d'entrée en salle qui vient alimenter un fonds automatique de soutien ; ainsi, les films américains contribuent au financement de la production française. C'est un mécanisme génial qui a été inventé ; je trouve que l'on devrait débaptiser la rue de Lübeck où est installé le CNC pour lui donner le nom des membres du CNC qui ont inventé ce système à l'époque, car ils ont contribué, beaucoup plus que Lübeck, à la vitalité du cinéma.

Deuxième mécanisme : la chronologie des médias, le fait que l'on ait organisé des fenêtres de diffusion pour chacun des modes d'exploitation : d'abord, la salle, puis la vidéo, puis la télévision payante, enfin, la télévision en clair, en sorte que chacun de ces modes d'exploitation ne se cannibalisent pas mutuellement et qu'une même œuvre puisse générer le maximum de revenus par ses exploitations successives.

Last, but not least, comme on dit si bien chez nous, la contribution de la télévision en général, mais de Canal Plus en particulier, à travers les obligations d'acquisition des droits de diffusion principalement, mais aussi la taxe qui alimente le fonds de soutien.

Le caractère très exceptionnel du système réside tout à la fois dans son caractère très protecteur et dans sa souplesse. Il a permis de défendre la cinématographie française ; quand on compare à ce qui s'est passé dans d'autres pays européens, on voit l'effet produit : en dehors de l'Inde, nous sommes la deuxième cinématographie du monde occidental après les Etats-Unis. Il a donc permis de protéger la cinématographie nationale sans être pour autant ni un système administré ni un système d'art académique, de subventions étatiques. Ce sont tout simplement des mécanismes de marché : c'est un système ouvert au libre-échange – les films américains peuvent pénétrer – en même temps qu'un système redistributif et qui ne repose pas sur le bon vouloir de l'Etat ou sur la fiscalité, mais sur des mécanismes de marché.

C'est donc un système quasi parfait. Aujourd'hui, nous considérons qu'il faut, non pas le modifier mais ajuster ses curseurs, car certains d'entre eux sont fragiles, principalement la contribution de Canal Plus au cinéma, qui représente environ 25 % du financement du cinéma français.

Quelles furent les clauses du « contrat de mariage » entre Canal Plus et le cinéma qui fonctionne si bien depuis l'origine ? Canal Plus bénéficiait d'une exclusivité quasi absolue : le droit de diffuser des films un an après leur sortie en salle, exclusivité extraordinairement attractive pour les abonnés de Canal Plus, qui échangeait cette exclusivité contre une obligation très forte, puisque la chaîne doit consacrer 20 % de son chiffre d'affaires à l'acquisition de droits de diffusion : 9 % pour les œuvres françaises, 3 % pour les œuvres européennes et, curiosité du système – que l'on n'évoque pas souvent, car on ne l'assume pas collectivement – 8 % consacrés à l'acquisition de droits de diffusion de films américains.

Cette obligation à hauteur de 20 % de notre chiffre d'affaires forme la contrepartie de l'exclusivité dont nous bénéficions. Or, depuis cinq ou six ans, avec l'apparition du DVD, avec l'extension des fenêtres d'exploitation du paiement à la séance, avec la création de ce que l'on a appelé « la deuxième fenêtre d'exploitation », c'est-à-dire le droit de diffuser un film après sa première exploitation en télévision payante, mais avant son exploitation en télévision en clair, c'est-à-dire quelques semaines ou quelques mois après la première exploitation par Canal Plus, l'ensemble de ces mécanismes, soit de nature technologique, soit de nature juridique, a érodé, émoussé la valeur de l'exclusivité de Canal ; ce n'est pas la qualité des films qui est en cause : elle est au moins égale à ce qu'elle était il y a dix ans. C'est la valeur de l'exclusivité aux yeux de nos abonnés qui s'est émoussée. Cela transparait dans toutes les enquêtes dont nous disposons. Alors que le cinéma était, jusqu'à une date récente, un motif d'abonnement – environ un tiers de nos abonnés s'abonnait à ce titre –, il représente aujourd'hui moins de 20 %.

Même si nous enregistrons encore les taux de résiliation les plus bas du monde, le principal motif de résiliation des abonnements à Canal Plus tient à l'insatisfaction en matière de cinéma, non pas que nos films soient mauvais, mais parce que nos abonnés ont le sentiment que la valeur d'exclusivité n'est plus la même qu'autrefois. Toutes nos enquêtes démontrent que la valeur de l'exclusivité a décliné. Dans le même temps, nos obligations, calculées au prorata de notre chiffre d'affaires, ont augmenté. Nous devons nous attaquer à cela, car sinon c'est le marché qui s'y attaquera par la réduction du nombre des abonnés de Canal Plus. Dans la mesure où son obligation est assise sur le chiffre d'affaires, celui-ci décroîtra et la contribution au financement du cinéma décroîtra concomitamment.

C'est un signal d'alarme que nous tirons avant qu'il ne soit trop tard. Nous devons réfléchir, non pas pour revenir sur nos obligations – jamais nous n'avons dit cela –, mais pour modifier, alléger nos curseurs pour réallouer une partie de ces budgets à des œuvres profondément exclusives qui relanceraient la mécanique des abonnements. Cela permettrait d'ailleurs de mettre de l'essence dans le moteur des programmes audiovisuels. Si l'on compare la France aux autres pays européens, nous avons une cinématographie nationale très puissante, mais une industrie des programmes audiovisuels moins puissante qu'ailleurs.

À l'avenir, Canal Plus pourrait jouer, parallèlement à son rôle en faveur du cinéma, un rôle en faveur des œuvres audiovisuelles. Tout le monde serait gagnant. Mais cela n'est possible que si, parallèlement, on maintient un niveau de ressources croissant en faveur du cinéma. S'il y a une légère modification des obligations de Canal Plus, soit en matière de règles de programmation, soit en niveau d'obligations, il faut engager parallèlement une réflexion collective sur la manière d'alimenter, de créer de nouveaux mécanismes de financement en faveur, par exemple, des fonds automatiques de soutien du CNC. C'est à notre portée. Pourquoi ne pourrions-nous pas faire aujourd'hui ce qu'ont fait nos aînés il y a une quinzaine d'années ? Voilà la façon dont la question se pose pour Canal Plus et voilà les termes dans lesquels nous l'avons posée.

Nous avons proposé aux professions du cinéma d'anticiper sur la fin de nos accords ; toutefois, ce n'est possible qu'avec leur assentiment et si nous sommes capables de trouver des modalités qui les satisfassent autant que nous, autrement dit si nous trouvons un accord gagnant-gagnant. Nous avons proposé cette solution, parce que 2004 nous paraît loin. D'ici là, nous craignons que les mécanismes décrits à l'instant ne s'accélèrent et qu'en 2004 nous ne soyons en train de traiter une crise à chaud au lieu de la traiter à froid.

En dehors du cinéma, nous avons une spécificité française : la difficulté à anticiper les problèmes et le fait que nous les gérons sur le mode de la crise et du compromis. En règle générale, nous traitons les problèmes lorsqu'ils ont atteint un niveau d'acuité tel que l'on ne peut pas ne pas les traiter. Or, l'on sait qu'il est toujours plus douloureux et coûteux de les traiter ainsi. Jusqu'à présent, en matière de cinéma, nous avons échappé à cette idiosyncrasie française : à chaque fois, nous avons réussi à adapter les mécanismes de soutien au cinéma de manière calme, dépassionnée – pas toujours dans les débats –, mais dépassionnée au fond et de manière anticipée. Nous devons persévérer sur cette voie, anticiper une fragilisation du dispositif et la corriger pour que ce système auquel nous sommes attachés retrouve la pérennité et la longévité qu'il mérite.

Pour répondre à la question d'actualité, j'avais l'impression que Canal Plus avait signé une lettre d'intention avec le groupe AB et pas un procès d'intention avec *Le Figaro*, quelle que soit la qualité du journal !

Quels sont les faits ? Nous nous sommes engagés avec le groupe AB, dans le cadre d'une négociation plus globale, à accueillir cinq ou six chaînes de films de catalogue, c'est-à-dire des films diffusés entre dix et vingt ans après leur sortie en salle, à compter du printemps prochain, entre juin et septembre. Nous avons une lettre d'intention pour amener ces chaînes sur Canal Satellite. Quel intérêt pour nous ? En termes de marketing, il s'agit d'un produit d'entrée pour un certain nombre d'abonnés qui ne sont pas nécessairement prêts à payer très cher un abonnement, mais qui veulent

du cinéma. Une fois que nous aurons ces abonnés, nous les ferons monter en gamme sur des produits de cinéma, moyen ou haut de gamme que nous-mêmes développons, ce qui est rendu possible par des première ou des deuxième fenêtres, notamment les chaînes de Multithématique. Voilà l'accord.

Est-ce contraire à ce que je viens de dire ? Du point de vue de la protection de la qualité d'exclusivité de Canal, procéder ainsi est-il imbécile ? À cette question sous-jacente qui nous est posée, la réponse est non. Ce qui affecte l'exclusivité de Canal et ce qui, éventuellement, présente un risque pour le cinéma, ce ne sont pas les films de catalogue qui sont diffusés dix, vingt ou trente ans après leur sortie en salle. On sait que cela n'affecte nullement la valeur des exclusivités de première fenêtre. Ce qui l'affecte, ce sont les paiements à la séance, la vidéo à la demande ou la seconde fenêtre. Jamais nous n'avons été affectés par des films de catalogue. Il n'y a pas d'incohérence dans notre stratégie, aucune menace sur l'exclusivité ni sur le prix payé pour l'exclusivité de tels films. J'ajoute que c'est une façon d'activer des catalogues de films sinon inactifs et que l'on ne voit pas.

Faisant cela, atteignons-nous, affectons-nous, attaquons-nous l'exception ou la diversité culturelle ? Un « Schengen de l'audiovisuel » a été créé pour la télévision par la directive Télévision sans frontières. Ce n'est pas au distributeur de chaîne de contrôler les papiers d'identité et d'ailleurs nous n'en aurions pas le droit, car nous pourrions nous exposer à une sanction juridique si nous discriminions les chaînes en fonction de leur origine dès lors qu'elles sont émises par un Etat membre. C'est le droit. Au reste, dans nos discussions avec AB, nous n'avons jamais eu à nous interroger et jamais la question de savoir si elles étaient émises du Luxembourg n'a été posée, dans aucun des textes qui nous lient à lui.

Cela étant, nous sommes profondément attachés aux règles qui permettent au cinéma français d'être ce qui l'est. Nous y sommes attachés par principe, mais aussi par intérêt. Quel intérêt aurions-nous à diffuser des chaînes dont les règles de programmation seraient plus souples que les nôtres et qui nous affecteraient directement ? Bien évidemment, nous avons demandé que le groupe AB, quel que soit son lieu d'émission – ce sur quoi, je le répète, nous n'avons nulle prise – respecte les principes fondamentaux en matière de quotas de diffusion et de règles de programmation. Ce sont nos valeurs et notre intérêt. À partir de là, s'il a envie de se faire diffuser, pour des raisons de facilités techniques de diffusion, à Bruxelles, à Luxembourg ou à Londres, nous n'y pouvons rien en droit et, à la limite, cela ne nous concerne pas. En revanche, je serai attentif au fait qu'il respecte les règles de quotas de diffusion et de programmation françaises. Ce sont nos valeurs et notre intérêt. J'ai observé ce matin dans *Le Figaro* que Claude Berda lui-même l'indiquait publiquement.

Nul ne peut dire qu'un engagement pris par Canal Plus depuis dix-sept ans aussi fermement que je viens de le faire n'a pas été tenu ! Si on est capable de me démontrer que nous n'avons pas tenu une seule fois un engagement que nous aurions pris de cette nature, qu'on vienne nous le dire ! C'est donc un engagement ferme que nous prenons : il est clair, net, sans ambiguïté et sera mis en œuvre. Et je me pose la question de savoir qui a intérêt à souffler sur les braises. J'ai observé dans les articles que j'ai lus que l'un de nos principaux concurrents, bien connu pour son souci et son engagement en faveur du cinéma, considérait que l'on commettait en matière d'exception culturelle un crime capital. J'ai donc le sentiment que, derrière cette opération, il y a des personnes qui ne souhaitent pas que Canal Satellite élargisse son

offre de cinéma et son attractivité en proposant des films de catalogue qui lui permettront d'attirer des abonnés à faibles revenus.

4. M. David KESSLER, directeur général du Centre national de la cinématographie (CNC)

M. Pierre-Christophe BAGUET - Merci, M. Olivennes d'avoir répondu à cette question d'actualité, ici, à l'Assemblée nationale.

David Kessler, vous venez d'entendre nos invités sur le financement du cinéma. Le CNC a pour sa part créé récemment de nombreuses commissions de réflexion. J'en ai relevé au moins quatre ces derniers jours dans la presse : une commission sur les industries techniques et leur passage au numérique, une commission d'aide aux films réédités, une commission sur le thème « Qu'attendre du droit de la concurrence ? », une commission sur la définition des œuvres audiovisuelles indépendantes. Est-ce à dire que notre système de financement est obsolète ?

M. David KESSLER - Il existe en effet différents types de commissions. Le Centre compte trente-six ou trente-sept commissions permanentes, indépendamment des groupes de travail. C'est dire que nous avons un sens aigu des réunions !

Vous penchant sur le mode de fonctionnement du CNC, vous vous êtes dit qu'il était si complexe que des éléments étaient certainement à simplifier. Il est vrai que, parfois, nous interrogeons sur la possibilité de simplifier nos procédures, ce qui n'est pas si aisé. Je me réjouis que vous l'ayez remarqué.

J'ajoute que moi-même, comme l'ensemble des collaborateurs du Centre, nous sommes grandement réjouis du rapport que votre commission a publié. Nous y sommes sensibles bien sûr parce qu'il contient des éloges sur le fonctionnement et la nature du CNC, mais également parce que le rapport témoigne d'un large consensus et d'un fort intérêt de la représentation nationale pour les questions qui touchent au cinéma.

Je reste convaincu comme beaucoup que l'un des éléments qui explique la force du système français, même s'il connaît quelques faiblesses ou tensions, réside précisément dans la mobilisation des pouvoirs publics en sa faveur ; c'est ce lien fort qui existe entre le cinéma et la vie politique. Votre rapport en témoigne à travers un travail patient et une description complète et très riche de l'existant en France comme en Europe.

Denis Olivennes a dessiné si parfaitement notre système que je n'ai pas besoin d'y revenir. Comment analyser les échecs comme les succès du cinéma français, les inquiétudes que cela suscite ? La force du système réside dans sa pérennité, quand cela marche mais aussi quand cela ne marche pas. Et c'est à cette dernière occasion qu'il est presque le plus utile. Autrement dit, le mécanisme inventé il y a cinquante-cinq ans permet, y compris lorsque le public n'est pas au rendez-vous – il ne faut pas s'en réjouir, ni l'accepter –, même quand les films français ne sont pas vus, de créer les conditions qui permettent aux réalisateurs de continuer à réaliser, aux producteurs de produire et aux talents de s'épanouir. C'est le maintien permanent d'un terreau où le cinéma existe et se développe. C'est ainsi que le cinéma retrouve son public et justifie par là même son système. Ce fut le cas l'année dernière.

Dans d'autres pays, ce n'est pas que les talents aient disparu, mais le terreau était absent, parce que les facteurs objectifs de destruction des cinématographies nationales étaient là, à la fois par l'intervention massive de la télévision et par la volonté d'hégémonie du cinéma américain. Sans une action volontaire pour contrer ces deux facteurs forts, essentiels de marché, le cinéma français disparaîtrait également. La vertu première de notre système est là : maintenir ce qui va, même quand l'environnement est défavorable.

Quelle est la nouveauté et qu'est-ce qui vaut ce débat auquel nous assistons aujourd'hui ? Qu'est-ce qui explique certaines des inquiétudes actuelles ?

Le cinéma français est la résultante de fortes tensions : tensions entre des groupes puissants et des producteurs indépendants, tensions entre des systèmes d'aide automatique et la nécessité de corrections par des systèmes sélectifs, tensions entre le marché, l'industriel et le culturel. Ces tensions constituent l'essence même du cinéma. Pour autant, on a toujours trouvé un point d'équilibre entre ces tensions, à la fois par un accord interprofessionnel et un accord entre la profession et les pouvoirs publics ; Dieu sait que ces tensions existent aussi au sein de la profession entre des intérêts, par nature divergents !

Une inquiétude commence d'émerger : il s'agit de savoir si la tension n'est pas à ce point forte que l'élastique risquerait la rupture. J'ai dit qu'il y avait tension entre les groupes et les producteurs indépendants, mais à partir de quel moment le pouvoir d'un groupe ou de deux groupes du système fait que l'indépendance des autres est véritablement menacée ? Je n'ai pas la réponse à cette question. On comprend les inquiétudes actuelles quand on perçoit la force de ces tensions et donc la nécessité à la fois pour la profession cinématographique et tous ceux qui y contribuent de maintenir une forme d'unité dans ses intérêts et la nécessité pour les pouvoirs publics d'encourager à la définition de ces intérêts.

Il existe, selon moi, trois enjeux, ce qui explique le nombre des commissions ou des groupes de travail mis en place au CNC. Notre conviction, comme celle de Denis Olivennes, réside dans l'idée qu'il faut anticiper les échéances, qu'il est préférable de les traiter à froid qu'à chaud. Les réponses que l'on apporte peuvent être différentes. En tout cas, nous pouvons participer. Il s'agit de trois enjeux majeurs :

L'enjeu technologique, tout d'abord. La technologie n'est pas un problème en soi pour le cinéma. Ainsi que l'a souligné Coline Serreau, des évolutions sont à l'œuvre, mais la technologie peut devenir problématique si on ne prend pas garde aux conditions dans lesquelles elle est introduite.

Par contre, la diffusion des films sur internet est un problème majeur, tout autant à travers ses aspects financiers, de chronologie des médias, qu'à travers le respect des droits d'auteur et de la propriété intellectuelle.

La diffusion du numérique pose la question du tournage et des chances que cela peut représenter pour une économie différente des films comme celle des risques en termes de diffusion forte : qui sera maître de la diffusion quand on sait le coût que représente l'équipement numérique pour un exploitant ? Ce sont là des questions majeures qu'il faut soulever.

Il existe ensuite un enjeu européen. Je suis convaincu que l'Europe est une chance pour le cinéma national. Il faut toutefois avoir conscience qu'elle peut aussi devenir une menace. Notre rôle comme celui des pouvoirs publics est précisément qu'elle soit une véritable chance et non une menace.

La menace consisterait en l'alignement de la norme européenne sur le bas. Les débats récents, à travers les risques de délocalisation, ont montré que cette menace existait, même si je pense qu'une chaîne émise de l'étranger à seule destination du public français est contraire au droit communautaire si elle ne respecte pas les règles strictes du droit français. C'est un petit débat juridique que nous pourrions avoir. Je ne crois donc pas que la situation actuelle représente une impasse totale. Au-delà, il existe une menace de délocalisation. L'Europe peut également présenter un danger par les menaces que la Commission fait peser sur nos systèmes d'aide nationale. Il nous faut entretenir un débat permanent avec elle. Nous avons déjà obtenu des résultats. Nous devons avoir un débat permanent avec nos voisins pour essayer de les convaincre ; nous avons là aussi déjà obtenu des résultats. C'est un travail de longue haleine.

Ce peut être aussi une chance, dans la mesure où, effectivement, l'Europe peut devenir un marché. Il est très important d'avoir à l'esprit que, dans l'espace qu'est l'Europe, le bilatéral est un élément de construction du multilatéral. C'est par les relations que nous entretenons avec d'autres pays que nous arriverons à construire une Europe du film. Je ne crois guère aux produits européens, aseptisés, faits d'acteurs de tous les pays qui viennent parler une langue commune. Par contre, les coproductions peuvent être très fructueuses. Je pense notamment au travail extrêmement positif que nous menons à l'heure actuelle avec l'Allemagne, non seulement par l'effort de financement de coproductions mais aussi par la compréhension mutuelle. Nous étions il y a peu avec des professionnels à Berlin ; nous avons dialogué avec des producteurs allemands des coproductions. Cet effort commun de compréhension mutuelle des systèmes et des aides nationales est un élément fort de la construction d'une Europe du cinéma. Il faut nous engager sur cette voie.

Enfin, l'enjeu du financement est majeur. Il ne faut surtout pas partir de l'idée que le système est parvenu à expiration, d'une part car nous n'avons pas de moyen de le remplacer et d'autre part parce que le système du cinéma fonctionne aujourd'hui principalement par le financement des télévisions, y compris par Canal Plus, et que tout retrait ou diminution ne peut s'envisager que dans le cadre d'une négociation et d'un dialogue réciproque. On ne peut unilatéralement annoncer que l'on renoncera à ses contributions. Il ne faut donc pas croire que l'évolution du système permettra une diminution fondamentale de l'apport des télévisions. En revanche, je suis convaincu de la nécessité de rechercher soit des sources de financement complémentaires soit un accroissement de financements actuels insuffisamment exploités. C'est ce que le Centre essaie de faire.

Je n'entrerai pas dans le détail. On a parlé des financements régionaux, des financements européens, notamment à travers les coproductions, des possibilités d'évolution des systèmes fiscaux. Votre rapport évoque les SOFICA ; on peut en effet s'interroger pour savoir si aujourd'hui la SOFICA reste le mécanisme le mieux adapté ou si l'on peut le transformer. Nous pouvons aussi nous inspirer d'exemples étrangers. Il y a là des recherches à faire.

Il ne faut jamais oublier une réalité : le budget moyen d'un film français

s'élève à 4 millions d'euros contre 50 millions de dollars pour un film américain. Alors que la différence est de taille, la France et son cinéma ne s'en sortent pas si mal !

M. Pierre-Christophe BAGUET - Merci de terminer sur ces propos positifs et optimistes ! Nous allons maintenant engager un débat avec la salle.

Débat avec la salle

M. Mario D'ANGELO, coordinateur de l'association Idée Europe et expert auprès du Conseil de l'Europe - Une remarque tout d'abord : il est toujours difficile de transformer un millefeuille en éclair au chocolat ! Tous les dispositifs, quels que soient les secteurs d'intervention qu'ils concernent ou les pouvoirs publics qui les abritent ou les pays qui les promeuvent, plus ils prennent de la longévité, plus ils se complexifient.

Mon questionnement porte plus précisément sur les aspects européens : la difficulté d'avoir un espace européen, l'inexistence d'un marché européen. Puisque modèle français et références il y a – il obtient des résultats – comment convaincre d'autres acteurs dans d'autres pays de l'intérêt de transférer ou de s'inspirer du modèle français pour créer un modèle européen ?

Ce matin, les débats ont essentiellement porté sur des critères, des aspects, des problèmes sectoriels ou liés aux différentes professions. Ma question est plus générale : existe-t-il des indicateurs sur le coût réel pour le contribuable de la politique de soutien au cinéma en France ? Combien d'euros sur la feuille d'impôts ? Pour combien d'emplois et pour quelles qualifications ?

Les indicateurs que je viens de citer sont quantitatifs, économiques, fiscaux... En revanche, les indicateurs de société font cruellement défaut, mais ce n'est pas spécifique à la France. Qu'est-ce que le cinéma ? Qu'est-ce que le fait d'avoir un cinéma national ou européen apporte vraiment en termes de société ? Des considérations existent, c'est vrai, mais elles restent relativement générales. On sait que cela apporte quelque chose, mais on ne sait pas vraiment quoi. En quoi une scène de ménage hollywoodienne noyée dans le bourbon ou dans le whisky modifie-t-elle la vision du monde, la vision de soi, par rapport à une scène de ménage noyée dans le schnaps ou dans un calva ?

Toutes ces questions méritent d'être abordées si l'on veut défendre le cinéma auprès des publics, des politiques, des acteurs sociaux.

M. Pierre-Christophe BAGUET - Il sera répondu à la partie « européenne » de votre question, avec M. Didier Mathus, député de Saône-et-Loire, et nos collègues parlementaires italiens, allemands et espagnols lors du débat de cet après-midi.

Quant aux questions sur le coût pour le contribuable, les conséquences en matière, de qualification..., le CNC dispose-t-il d'un tableau de bord ?

M. David KESSLER - La diversité des questions est telle que nous ne

disposons pas d'un tableau de bord exhaustif.

Sur le coût pour le contribuable, si j'étais un peu provocateur, je répondrais zéro ! À la vérité, ce n'est pas totalement exact, mais notre système coûte très peu au contribuable ; c'est d'ailleurs ce qui fait sa force. Pour le CNC, ce n'est quasiment pas un système budgétaire, à peu de choses près. Cela ne signifie pas que cela ne coûte pas aux spectateurs, puisque, sur le coût d'une place de cinéma, une part sert à financer le cinéma, mais cela ne coûte pas au contribuable. J'espère que je ne choquerai pas la représentation nationale en avançant que si cette politique avait été intégrée au budget de l'Etat, le système de soutien public aurait été plus gravement menacé au fil du temps.

M. Jean LE GARREC, président de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales - Tout au moins plus difficile à défendre !

M. Marcel ROGEMONT, député d'Ille-et-Vilaine, rapporteur de la mission d'information - Je partage totalement les propos de M. Kessler : si jamais cette politique avait coûté au budget de l'Etat, on ne connaîtrait pas le consensus politique actuel sur la politique cinématographique en France.

M. Pierre-Christophe BAGUET - Il est vrai que c'est toujours l'argent qui est source de déchirement dans les familles !

M. Mario D'ANGELO - Dans de nombreux pays européens, beaucoup de personnes sont convaincues que cela coûte cher.

M. Pierre-Christophe BAGUET - En effet, ainsi que je le soulignais en introduction, la rumeur court toujours ; il faudra lui couper la tête !

M. Alexandre PHILIPPO, journaliste au Revenu Français - Je suis intéressé par les nouvelles sources de financement du cinéma. Avec l'apparition d'internet, on a vu des personnes privées investir, non pas dans des FCPI, les équivalents des SOFICA pour des startup, mais directement dans des sociétés auxquelles elles croyaient. Elles étaient prêtes à perdre leur argent si le projet n'aboutissait pas.

Concernant le cinéma, les SOFICA est-il le véhicule le plus adapté ? Le public ne peut-il être une source de financement, les personnes qui ont quelque argent et qui sont prêtes à en perdre en se faisant plaisir ? N'y aurait-il pas là une source de financement, dont le cinéma pourrait profiter à travers des maisons de production, d'autres véhicules que les SOFICA ?

M. Jean CAZÈS - Effectivement, des personnes, dont je fais partie, sont prêtes à investir de l'argent, à en perdre beaucoup parfois, à en gagner d'autres fois sur des projets qui les intéressent. Peut-on les inciter par des systèmes fiscaux ? La très grande qualité du système des SOFICA est de déconnecter ce que voit l'investisseur de ce dans quoi il investit. Tous les systèmes qui ont cherché à créer des incitations fiscales sur des investissements liés à un film donné ont amené à enrichir des avocats, des intermédiaires, des banquiers dans le meilleur des cas et des escrocs dans le pire.

Le cinéma permet de tellement rêver, on peut raconter tellement n'importe quoi sur un projet que si l'on n'est pas professionnel, on peut connaître tous les dérapages.

Aujourd'hui, en matière d'abris fiscaux, seuls deux systèmes fonctionnent. Les premiers sont de simples allègements fiscaux : l'Etat « subventionne » 20 % d'un budget, dont 10 % va à des avocats et 10 % à réduire le budget du film, quels que soient ses résultats. Le second système est celui des SOFICA, très réglementé, mais qui déconnecte complètement l'investisseur des films dans lesquels il investit.

M. Jean LE GARREC, président de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales - Nous allons maintenant céder la parole à notre collègue coréen qui va nous expliquer comment son pays a mis en place un système efficace de protection de son cinéma national.

UN REGARD EXTERIEUR : LE SYSTEME DE SOUTIEN AU CINEMA COREEN

Intervention de M. Byounggug CHOUNG, député à l'Assemblée nationale de Corée du Sud

M. Byounggug CHOUNG - C'est un grand plaisir pour moi de rencontrer Jean Le Garrec, président de la commission des affaires culturelles et les députés français, italiens, allemands et espagnols. Je voudrais tout particulièrement remercier M. Marcel Rogemont qui a mené une étude très intéressante et que nous avons rencontré avec sa délégation à Cannes au cours du dernier festival pour parler de la promotion du cinéma dans le monde. Pour moi, c'est une rencontre très significative.

C'est un grand honneur pour moi d'intervenir dans le cadre de ce colloque qui se tient dans un pays d'art et de culture. Je souhaite vivement que notre rencontre d'aujourd'hui marque une occasion propice au développement d'un partenariat entre les pays participants.

Je souhaiterais esquisser l'état des lieux du cinéma coréen.

Depuis 1993, la population coréenne a crû de 5,2 % alors que le taux de fréquentation du public en salles a augmenté de plus de 35 %, engendrant un accroissement des recettes de 200 %. La Corée du Sud compte plus de 800 cinémas en 2001 contre 600 en 1993. La part de marché des films coréens est en forte augmentation puisqu'elle est passée de 15,9 % en 1993 à 46,9 % aujourd'hui. Les recettes ont également progressé. En 2000, la part du cinéma coréen dans les recettes totales s'élevait à 35,3 % ; en 2001, à 49,5 %.

Le cinéma coréen est donc en pleine croissance et bénéficie d'une véritable reconnaissance internationale.

Nous avons ainsi participé à de nombreux festivals internationaux avec des productions nombreuses et variées. L'an dernier, 76 films différents ont bénéficié de 431 projections dans le monde entier. Nous connaissons également une progression des exportations. Par exemple, en 2001, le cinéma coréen a enregistré 11 millions de dollars de recettes à l'étranger. Enfin, nous avons organisé avec succès des festivals internationaux en Corée : l'année dernière, le festival de Pusan a accueilli des films de cinquante-cinq pays, 1 500 journalistes coréens et internationaux et 181 000 spectateurs, dont 170 000 payants, étaient présents.

Cette « gloire » cinématographique coréenne peut être attribuée à plusieurs raisons :

- l'augmentation du revenu disponible de la population coréenne concomitante à la croissance économique nationale,
- le public porte davantage d'intérêt et d'affection à la culture nationale,
- la politique de soutien du gouvernement au cinéma coréen.

La Corée dispose d'un Centre de promotion cinématographique à l'image du

CNC, qui soutient les productions de courts et longs métrages ainsi que les salles. En 2000, le soutien s'est élevé à plus de 4 millions de dollars, en 2001 à un peu plus de 6 millions de dollars. Ces montants, en valeur absolue, sont relativement modestes si on les compare à d'autres pays industrialisés, mais il n'en reste pas moins qu'ils ont contribué au développement cinématographique coréen.

La raison principale du développement du cinéma coréen reste néanmoins l'instauration d'un quota de diffusion des films coréens en salles. Un tel système a été effectivement mis en place en 1993, alors que la loi y afférent a été votée en 1966. Ce système a connu une crise très grave dès sa mise en œuvre, sous la pression des Américains qui voulaient limiter la portée du dispositif.

Nous avons formé une association en faveur de la diversité culturelle de l'image. Elle a pour mission de surveiller l'application fidèle de la réglementation pour la sauvegarde du cinéma national. Cette structure mène de nombreuses activités et des campagnes de publicité. À l'occasion de la lutte contre la pression américaine, quelques membres de l'association se sont rasés la tête et ont manifesté dans la rue. Nous devons le succès actuel du cinéma coréen à ces personnes qui ont donné beaucoup d'elles-mêmes. Je voudrais leur adresser tous mes compliments et remerciements.

Je veux souligner aujourd'hui le rôle majeur de ce quota de films coréens en salle. Sans lui, nous n'aurions pu assister au développement du cinéma coréen. Ce système offre surtout à des salles de multiples occasions de projeter des films coréens. Ces occasions sont précieuses alors que la pression américaine est très présente. L'efficacité des aides à la production aurait en effet été nulle si ces films n'avaient pas pu être projetés en salles. La Corée tient donc à maintenir son système.

En 1998, lors de la crise financière, le Gouvernement coréen a voulu signer un accord d'investissement avec les Etats-Unis, qui en ont profité pour augmenter leur pression. Si l'Etat coréen signait l'accord, cela signifiait la suppression du principe de quotas en salles. Les cinéastes, en collaboration avec les organisations non gouvernementales, se sont élevés contre ce principe. Si le système de quotas venait à disparaître, il était prévu que les capitaux étrangers ne financeraient plus les films coréens, engendrant l'effondrement de l'industrie cinématographique coréenne. Les cinéastes, les artistes et les organisations citoyennes ont fait valoir que le système de quotas était le garant de la souveraineté culturelle. A deux reprises, en 1999 et en 2000, les députés coréens ont adopté une résolution en faveur du maintien du système de quotas, afin de montrer au Gouvernement que s'il signait l'accord d'investissement en supprimant les quotas, l'accord ne serait pas ratifié par l'Assemblée nationale.

Le système de quotas en Corée est la mesure minimale contre le monopole des films hollywoodiens. Face à l'économie mondiale, aucun gouvernement ne laisse faire entièrement le marché et les Etats-Unis ne sont pas une exception. Le Gouvernement américain a démantelé par le passé de grandes entreprises comme ATT ou Standard Oil afin d'améliorer l'efficacité des industries et la concurrence. Il mène aujourd'hui un procès contre Microsoft dans le cadre de la loi antitrust. Ses efforts sont justifiés.

Le système de quotas en Corée relève de la même logique. La Corée garantit aux studios hollywoodiens une totale liberté pour la distribution et la diffusion de leurs productions. Sur 359 films étrangers sortis en Corée en 2000, les films américains occupent 56,3 %, soit 102 films. Ils occupent également plus de 50 % des sorties totales.

Certains parlent de la liberté de choix des spectateurs, mais il faut savoir que les films hollywoodiens occupent 85 % du marché mondial. Si l'industrie cinématographique coréenne s'effondrait, la liberté de choix des spectateurs serait plus restreinte encore.

Aujourd'hui, le film occupe une place essentielle dans un réseau d'industries extrêmement complexes, formées de vidéos, de disques de musique et de tourisme. Mais le cinéma représente avant tout la culture, ce n'est pas uniquement un produit. Le quota des films en salle est la dernière mesure pour sauvegarder l'identité culturelle coréenne, ce qui est très bien décrit dans *Le Monde* du 18 décembre 2001. Les sociétés américaines de cinématographie s'efforcent obsessionnellement de démanteler l'exception culturelle française et le soutien au cinéma coréen et profitent de toutes les occasions comme les accords bilatéraux ou les zones de libre-échange pour ouvrir totalement le marché cinématographique des autres pays.

L'humanité appelle à la reconnaissance de la diversité. Une culture mondiale diverse plutôt qu'uniforme serait bien plus bénéfique à la paix mondiale. De ce point de vue, le système de quotas coréen n'est pas un mécanisme chauvin, mais contribue à la diversité culturelle. Tous ces efforts doivent être coordonnés pour être plus efficaces.

La Corée connaît à l'heure actuelle de fortes pressions dans le cadre des nouvelles négociations de l'OMC. Nous avons surtout besoin de la solidarité et de la coopération internationale en la matière afin de sauvegarder la diversité culturelle et le bonheur de l'humanité. Nous devons conclure un accord comme celui portant sur la sauvegarde de la diversité des biogénèses pour renforcer la diversité culturelle dans le monde. Par exemple, nous pourrions conclure un accord culturel mondial qui stipulerait notamment que les images d'un pays ne doivent pas occuper plus de 50 % dans tel autre pays. Cela participerait à sauvegarder l'identité culturelle de chaque pays dans ce siècle de l'image.

Aujourd'hui, nous espérons sincèrement que les pays européens, y compris la France, participent à la même ligne d'effort. Nous allons créer cette année un *International theatre institute* et une organisation internationale Asie-Pacifique des parlementaires pour sauvegarder l'identité culturelle et la diversité. Les parlementaires européens pourraient par exemple participer à une organisation mondiale de solidarité universelle. Je compte sur votre soutien et vous remercie une nouvelle fois de votre invitation.

M. Jean LE GARREC, président de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales - Nous remercions chaleureusement M. Byounggug Choung de son intervention et de sa participation à nos débats.

III.- TROISIEME DEBAT : « LE MARCHE EUROPEEN DU CINEMA, UNE AMBITION COMMUNE »

Présentation des propositions « européennes » de la mission d'information par M. Marcel ROGEMONT, rapporteur

M. Marcel ROGEMONT - En introduction du débat de cet après-midi, j'évoquerai la deuxième partie du rapport, qui pose la question de savoir comment construire un véritable espace cinématographique européen.

Avec mes collègues de l'Assemblée nationale qui composaient la mission, nous sommes partis à la rencontre de plusieurs pays européens. On reproche souvent aux Français cette image du petit village gaulois qui résiste seul à l'envahisseur, avec ses petits bras et la potion magique du CNC ! Nous en avons entendu quelques accents ce matin. Aussi, avons-nous adopté une position critique sur le système français, jugé trop complexe, qui supprime souvent le risque et avons-nous essayé de conserver, surtout, une attitude ouverte à la compréhension du cinéma national et non national dans chacun des pays que nous avons visités, à savoir la Belgique, la Grande-Bretagne, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne et la Commission européenne, qui n'est certes pas un pays mais nécessitait une visite, au même titre que les pays cités.

Nous en sommes revenus avec des convictions. La première est qu'il n'existe aucun élément fédérateur au sein de la culture cinématographique européenne, à part le cinéma américain. La seconde est que le marché de chacun des Etats, Allemagne et France comprises, est trop étroit pour offrir un espace permettant à un cinéma national de vivre et de s'auto-développer.

Forts de ces deux convictions, nous avons fait plusieurs propositions pour nourrir la construction d'un espace européen cinématographique, qui s'organisent autour de cinq grands axes : réactiver les politiques de coopérations bilatérales, préserver la diversité des auteurs, soutenir la distribution, renforcer la promotion des cinémas européens en Europe et enfin, formaliser des obligations de diffusion dans la directive « Télévision sans frontières ».

Tout d'abord, réactiver les politiques de coopérations bilatérales.

Il nous semble que le domaine de la production ressort essentiellement des Etats et que la circulation des films au sein de l'Union européenne est un enjeu collectif important. Cependant, si la production ressort des Etats, pour éviter l'*eurococooning*, il est clair que la connaissance, la reconnaissance des cultures cinématographiques des autres pays passent aussi par des coproductions.

C'est la raison pour laquelle il convient de réactiver la coopération bilatérale et même multilatérale. L'exemple nous est donné par l'Académie franco-allemande du cinéma dont l'objet n'est pas que la coproduction, mais bien l'ouverture sur l'ensemble de la distribution des films. C'est une voie à encourager et à généraliser.

L'encouragement à la coproduction passe également par l'adaptation des critères d'aide nationaux en vue de faciliter les coproductions et notamment de lever, au moins partiellement, les problèmes liés aux langues. Ce n'est pas une tâche facile car chaque pays veut protéger son industrie technique et ses emplois. Cependant, que voulons-nous : nous replier sur nous-mêmes ou nous ouvrir à l'Europe ?

Les accords de coproductions devraient également être étendus au soutien, à la distribution et à la promotion afin d'améliorer la circulation des œuvres. Cela se fait avec l'Allemagne, mais ce sont là des éléments qui peuvent intégrer des coopérations bilatérales.

Une autre proposition, évoquée ce matin par M. Cazès, vise à établir des interconnexions entre les systèmes d'aide automatique existants dans les pays. Nous aurions alors une zone de coopération renforcée fondée sur le principe d'une libre adhésion : tout film national d'un pays adhérent aurait accès au système de soutien automatique des autres pays adhérents. Ce système présenterait l'énorme avantage de favoriser les coopérations puisqu'un film français distribué en Allemagne ouvrirait ainsi des possibilités d'investissement en Allemagne, ce qui développerait effectivement les coproductions. Ce système étant susceptible de coûter trop cher au pays qui diffuse le plus de films européens non nationaux, il conviendrait de mettre sur pied un mécanisme de compensation qui pourrait être financé par le programme MEDIA PLUS.

Deuxième axe : préserver la diversité des acteurs et donc encadrer les concentrations.

L'encadrement des concentrations nécessite une intervention européenne, de loin préférable à l'addition de règles nationales diverses et variées. En l'absence d'une telle intervention, une tension apparaîtra nécessairement entre l'objectif d'accroissement de la compétitivité européenne et celui de la promotion de la diversité culturelle au sein de l'Europe.

Une telle intervention devrait permettre de garantir le pluralisme des structures de production, petites ou grandes, ainsi que l'accès des indépendants à la distribution, à l'exploitation et au catalogue des films.

Il me semble également utile d'insérer une définition de la production indépendante dans la directive « Télévision sans frontières ». Cette directive traite de la production indépendante, mais ne la définit pas. Nous pensons qu'une telle définition pourrait être utilisée pour l'application des règles communautaires de concurrence, notamment lors de l'examen de projets de fusion afin de veiller à ce que le secteur, composé principalement de petites et moyennes entreprises, conserve sa diversité.

Troisième axe : soutenir la distribution.

L'Europe doit trouver les moyens de rendre visible son offre cinématographique, en son sein et à l'extérieur de ses frontières, tout d'abord, en accroissant sensiblement les moyens de soutien de MEDIA PLUS en faveur des distributeurs. C'est déjà le volet le plus important du programme, mais il faut faire encore plus. M. Cazès nous en a indiqué ce matin un des moyens.

Ensuite, nous proposons la création d'un fonds européen de garantie pour les distributeurs. Lors de chacun de nos déplacements dans les différents pays, les distributeurs nous ont dit rencontrer des difficultés financières pour l'acquisition des copies – souvent en nombre insuffisant pour permettre une diffusion concomitante dans plusieurs Etats – ainsi que pour l'avance des frais de promotion. Il nous semble que la création d'un fonds de garantie faciliterait la distribution des films européens non nationaux.

Enfin, il conviendrait de favoriser une meilleure connaissance des performances des films européens. Cela est nécessaire pour les distributeurs, les exploitants et diffuseurs télévisuels, de façon à ce que chacun connaisse la performance des films. Pour ce faire, nous pensons qu'il serait utile, même si des statistiques existent déjà avec MEDIA PLUS, que ce système statistique repose sur un système de billetterie uniforme dans l'ensemble des Etats de l'Union ; un système qui soit comparable à celui qui existe en France afin d'avoir un outil incontestable de performance des films en salle. De plus, ce système pourrait, comme on le fait en France, servir aussi pour le financement d'un compte de soutien. Par ailleurs, un *box office* international des films européens serait bien utile dans une profession que l'on sait être très « suiviste ». Tout progrès réalisé en ce sens serait donc tout à fait intéressant.

Quatrième axe : renforcer la promotion par la mise en réseau des Académies nationales du cinéma.

Il nous paraît important que, plutôt que de construire un « machin » européen, là où elles existent déjà, ces structures se mettent en réseau. Pourquoi ne pas créer un prix de l'Union des Académies européennes du cinéma, comme il existe un prix de l'Eurovision pour la chanson ? Pourquoi ne pas organiser aussi, pour dynamiser l'attrait du cinéma, une Fête du cinéma, sur le modèle de la Fête de la musique ? De telles initiatives pourraient être prises par les Académies nationales du cinéma : dès lors qu'elles se mettraient en réseau, elles seraient ainsi susceptibles de lancer des initiatives communes.

Le renforcement de la promotion des films passe également par l'harmonisation des calendriers de sortie des films. La sortie des films américains, nous en avons déjà parlé ce matin, fait l'objet d'une campagne souvent bien orchestrée. Les sorties des films européens se font au cas par cas, dans le désordre le plus total. Cette non-synchronisation des sorties ne permet pas d'optimiser efficacement l'engouement du public. Il y a là matière à intervenir sous l'égide de MEDIA PLUS, en recherchant une aide qui favoriserait le lancement programmé des films. Il convient aussi de fédérer les structures nationales en faveur de la promotion et de l'exportation des films au sein de l'Union dans le reste du monde. En la matière, MEDIA PLUS pourrait tout à fait encourager ces initiatives.

Cinquième axe : définir une obligation de production et de diffusion des œuvres cinématographiques européennes pour les diffuseurs télévisuels.

La directive « Télévision sans frontières » n'impose aucune contrainte en matière de production et de diffusion des œuvres cinématographiques. Il s'agirait d'encourager les chaînes de télévision à programmer davantage de films européens non nationaux. Les quotas ont certainement, et même sûrement, un effet vertueux en matière

de production nationale. Il conviendrait désormais d'avoir une démarche aussi volontariste en matière de films européens.

Telles sont donc les quelques propositions qui visent à poser la question de l'espace cinématographique européen. Elles visent aussi à essayer de le construire ou de participer à sa construction.

Ces propositions, compte tenu de ce qui existe aujourd'hui sur le plan européen, peuvent paraître hardies tant il est vrai que leur mise en œuvre dépend tout autant des Etats membres que de l'Union européenne, mais il ne peut y avoir de politique européenne du cinéma sans politique nationale du cinéma dans chacun des pays de l'Union.

C'est la raison pour laquelle la création d'un espace européen passe par une dialectique subtile entre des avancées au sein de l'Europe et des avancées dans chaque pays, les uns nourrissant les autres, et réciproquement. C'est pour cela aussi que nous croyons à la vertu des accords bilatéraux dont je vous parlais en introduction de mon propos : ils sont porteurs d'une pédagogie européenne bénéfique et susceptible d'être étendue à l'ensemble de l'Europe.

Voilà l'ensemble des réflexions que la mission souhaitait vous présenter sur cette question « *Comment créer ou participer à la création d'un espace cinématographique européen ?* »

Nous avons évité de traiter du film européen, parce que personne n'y croit et les essais qui ont été faits en la matière montrent que c'est une impasse. Nous pensons que la circulation des œuvres non nationales au sein de l'Europe participe à la création d'une richesse de chacun des pays, elle contribue non seulement faire connaître sa culture, mais aussi à faire tourner la machine économique du cinéma.

Introduction du modérateur, M. Didier MATHUS, député de Saône-et-Loire

M. Didier MATHUS - Comme l'indique l'intitulé de cette table ronde, nous allons aborder le marché européen du cinéma et non le marché du cinéma européen puisque, dès le début, une des dimensions du travail de notre mission a été de sortir de nos frontières et de regarder la façon dont se déroulaient les choses à l'échelle européenne. Chacun pressent que, si l'on souhaite développer des politiques du cinéma, cela ne peut être qu'à l'échelle des cinémas d'Europe. C'est ce qui a servi de base de réflexion aux propositions que vient d'exposer M. Marcel Rogemont.

A ce titre, nous avons rencontré nombre de collègues dans plusieurs pays européens. Nous avons parfois eu le sentiment, il est vrai, que l'on considérait un peu saugrenue cette mission de parlementaires français qui s'intéressaient à ce point au cinéma qu'ils ont fait la tournée des capitales européennes pour essayer de rencontrer quelques-uns de leurs collègues sur le sujet.

Mais cela reposait aussi sur une conviction, qui est la nécessité de faire partager une volonté politique en faveur du développement du cinéma en Europe. Au fond, c'est un des aspects important de cette mission que de nous être efforcés de faire partager notre conviction, en rencontrant des professionnels, d'autres parlementaires, et

en essayant de nouer l'esquisse d'un réseau européen de dirigeants politiques ou de parlementaires attachés au développement du cinéma.

Cela nous a permis aussi, et peut-être surtout, de faire un diagnostic, un inventaire de la réalité du cinéma en Europe, réalité qui, vous le savez tous pour être des professionnels de ce secteur, est très contrastée. Entre la Grande-Bretagne qui considère que le cinéma est une industrie de « *l'entertainment* » ordinaire ne méritant aucune approche spécifique et l'approche d'autres pays, sans parler de la France, il y a bien sûr de très grandes différences.

Pour nous éclairer sur ces enjeux européens, nous avons des invités : ceux présents à cette tribune, à commencer par M. Daniel Toscan du Plantier, président d'Unifrance, c'est tout ce que je dirais car je ne ferai à personne l'offense de le présenter ainsi que M. Jean-Michel Baer, directeur pour la culture et la politique audiovisuelle à la direction générale éducation et culture de la Commission européenne, mais aussi quelques amis députés venus de différents pays européens qui ont eu la gentillesse et l'amabilité de faire le voyage pour participer à nos travaux. Nous les en remercions très chaleureusement.

Pour la plupart, nous les avons rencontrés lors de nos déplacements. Il s'agit, pour l'Espagne, de Mme Beatriz Rodriguez Salmones et de M. Joachim Leguina Herran ; pour l'Italie de Mme Giovanna Grignaffini et de M. Guglielmo Rositani ; et, pour l'Allemagne, de Mme Gisela Schroëter.

M. Marcel Rogemont a exposé quelques pistes. Au fond, la question est de savoir - alors que l'on constate partout un frémissement, voire un mouvement, en faveur des cinémas nationaux - si l'on peut inventer une politique européenne des cinémas, qui ne soit pas de « *l'euro pudding* », qui a fait ses preuves par la négative. La dimension européenne est-elle une piste pour consolider des politiques du cinéma ?

C'est le sens de cette table ronde et sans doute est-il préférable que je m'adresse d'abord à M. Jean-Michel Baer pour lui demander comment il voit ce développement possible.

INTERVENTIONS DES « GRANDS TEMOINS »

1. M. Jean-Michel BAER, directeur pour la culture et la politique audiovisuelle à la direction générale éducation et culture de la Commission européenne

M. Jean-Michel BAER - En vous écoutant, j'ai le sentiment d'une certaine redite. Je veux dire par là qu'il y a des idées nouvelles qui ne sont pas forcément intéressantes, et des idées intéressantes qui ne sont pas forcément nouvelles !

Certaines d'entre elles sont malgré tout intéressantes. Mais franchement, qui parle encore de « *l'euro pudding* » aujourd'hui ? On en parle plus depuis vingt ans !

Si on aborde les problèmes du cinéma européen aujourd'hui, il ne faut pas les aborder avec l'état d'esprit de gens qui auraient découvert l'euro le 17 février dernier. Vous nous dites que vous n'avez trouvé aucun élément fédérateur, mais enfin, il existe

un socle réglementaire depuis dix ans. Nous sommes en train d'examiner la directive « Télévision sans frontières » et l'on s'aperçoit que neuf pays sur quinze ont rendu obligatoires des dispositions visant le cinéma plus contraignantes que les règles figurant dans la directive.

La position défendue devant l'Organisation mondiale du commerce (OMC) est assez forte, de la part de tous les professionnels, en tout cas, si ce n'est de la part de tous les gouvernements. C'est un acte majeur : la défense de l'exception culturelle et de la diversité culturelle.

MEDIA PLUS a triplé ses crédits en dix ans. Des propositions sont faites dans le domaine de la garantie, de la mobilisation de la Banque européenne d'investissements. Savez-vous que MEDIA PLUS a distribué cette année, pour la circulation des films français, deux fois le budget d'Unifrance, deux fois votre budget, M. Toscan du Plantier ! C'est ce budget aussi qu'il faut renforcer !

Il faut aborder ces questions avec une claire vision de la situation. Il est vrai, vous avez raison de le dire, que l'élément fédérateur de l'espace européen est le film américain. On le dit depuis longtemps, les films européens ne bénéficient pas suffisamment de cet espace européen qui est ouvert et, vous l'avez dit très justement aussi, certains pays ne peuvent pas offrir, sur leur seule base nationale, une marge de rentabilité pour leurs films. C'est toute la construction de cet espace audiovisuel européen à laquelle nous nous attachons depuis une dizaine d'années. Dix ans, ce n'est rien dans l'histoire des institutions.

Savez-vous que, chaque année, sept mille à huit mille professionnels de tous les pays d'Europe travaillent ensemble sur des projets communs dans le domaine du cinéma ? Des projets importants sont en train de prendre forme.

Quant à un élément fédérateur, on nous dit toujours qu'il n'y a pas de cinéma européen, et c'est vrai : personne ne veut que les films grecs ressemblent aux films danois. Ce sont vraiment de fausses questions. Il faut sortir de cette problématique viciée. En revanche, ce qu'il y a de commun en Europe, c'est un certain goût de la différence que l'on retrouve dans tous les pays. Ce goût de la variété, de la diversité, ce goût de la découverte ne se limite pas d'ailleurs aux seuls films européens. L'Europe est certainement le continent qui accueille le plus grand nombre de films venus du monde entier.

Nous retrouvons dans toutes les actions que nous finançons, notamment les festivals, un engouement formidable des jeunes. En ce moment, les festivals font « salle comble » partout en Europe, avec des films qui ne seront jamais distribués par les grands groupes qui prônent parfois la diversité. C'est un phénomène social majeur.

Regardons la situation, la réalité, et ne nous bornons pas à répéter des idées qui ne sont que des poncifs, des lieux communs.

En parlant du goût européen pour la diversité, je veux dire que la politique audiovisuelle n'est pas seulement attachée à la valorisation de son espace audiovisuel, à des politiques communes pour renforcer le tissu industriel et la circulation des films, elle est aussi attachée à l'existence de cinémas autres. C'est ainsi que l'Union européenne – donc votre Europe car ce n'est pas l'Union de la Commission mais bien la

vôtre – qui finance le cinéma africain. Elle est l'un des plus grands financeurs de ce cinéma. Depuis 1992, une centaine de films africains ont été financés par l'Europe et, récemment, il a été décidé de financer vingt-cinq films du bassin méditerranéen.

Il reste effectivement des défis importants. Celui de l'OMC, qui est un acquis, mais un acquis qui pourrait s'avérer fragile, exige de la vigilance.

La révision de la directive « Télévision sans frontières » se profile à l'horizon. Sur la base des études que nous avons faites, il n'est pas du tout évident que l'affaire des quotas soit révisable, ni même qu'il soit souhaitable de les réviser. Nous avons, en effet, le sentiment que c'est un dispositif qui fonctionne bien. Il autorise les pays à renforcer leurs dispositifs et leurs mesures en faveur des œuvres audiovisuelles nationales sans trop les contraindre.

D'ailleurs, les pays qui ont choisi de bénéficier d'une certaine flexibilité dans la mise en œuvre des quotas n'ont eu aucun mal à les remplir. Ils n'ont pas été gênés et ceux qui veulent aller plus loin ne le sont pas davantage. Cela prouve que c'est une base de départ tout à fait acceptable.

Il faut aussi développer l'action extérieure. Il faut de la promotion et de la circulation. A cet égard, vos idées de relations bilatérales sont bonnes, même s'il faut faire attention tout de même à ce qu'elles soient compatibles avec le droit communautaire et que ces accords bilatéraux ne soient pas discriminants par rapport au cinéma et aux activités cinématographiques des autres pays.

Et il faut mettre davantage l'accent sur la promotion. Nous allons lancer avec le concours des Etats membres et des professionnels – nous en avons parlé avec M. Toscan du Plantier à Strasbourg il n'y a pas si longtemps – une semaine du cinéma européen dans cinquante villes, par le biais du réseau des cinémathèques et de celui d'Europa-cinemas pour offrir aux jeunes la possibilité de découvrir les trésors du cinéma européen. Ils pourront rencontrer des artistes, des metteurs en scène, des réalisateurs et des producteurs. Nous allons accompagner cette opération, qui se déroulera du 24 au 30 novembre 2002 par ce que l'on appelle des « *netdates* ». Les « *netdates* », ce sont des jumelages d'écoles, concernant environ 30 000 écoles européennes qui développent des projets de communication communs à travers internet. Nous les inviterons à développer des projets de communication communs sur le cinéma européen la même semaine.

L'autre défi, déjà mentionné, est l'arrivée du cinéma électronique, sur lequel l'Europe doit se mobiliser parce que la question n'est plus de savoir si cela va arriver mais quand cela arrivera.

Deux questions se posent à ce sujet : celle de l'économie de la distribution, dont une partie pourrait être mise en cause par la distribution électronique et celle du financement. Nous avons déjà pris des contacts avec la Banque européenne d'investissement afin d'essayer de monter un dispositif européen pour accompagner le mouvement. Nous aurons l'occasion d'en parler.

Telles sont quelques informations que je pouvais vous livrer. La tâche est difficile, elle nécessite la mobilisation de tous. Les succès enregistrés sur les différents marchés sont plutôt encourageants. Le cinéma danois fait une percée remarquable, et ce

que nous avons décidé ensemble n'y est pas étranger. Le cinéma français connaît des succès très brillants, MEDIA PLUS les accompagne.

Il existe un dispositif d'accompagnement, qui est sans doute insuffisant car on ne peut pas se satisfaire du fait que la part de marché du cinéma européen oscille entre 20 et 30 % du marché des salles, même s'il augmente parfois sur le marché de la télévision.

Un dernier point pour dire notre accord sur le fait que les télévisions, notamment publiques, devraient accorder plus d'importance à la circulation des films européens car, quand on regarde la programmation de certains grands diffuseurs publics, on s'aperçoit que la programmation des films européens non nationaux est proche de zéro. Ce n'est pas une action très constructive en direction de l'Europe.

M. Jean LE GARREC - J'ai envie de me retourner vers nos collègues pour leur demander leur façon de voir les choses dans leur pays et connaître leurs points de vue. Nous commencerons par M. Guglielmo Rositani, notre collègue italien.

2. M. Guglielmo ROSITANI, membre de la Chambre des députés italienne

M. Guglielmo ROSITANI - Chers collègues, mesdames et messieurs, je remercie la commission des affaires culturelles de l'Assemblée nationale française qui nous a offert la possibilité d'assister aujourd'hui à cette rencontre importante et à ce débat.

Vous connaissez bien sûr, la situation du cinéma italien. Ce matin, nous avons eu un échange de vues assez nourri qui concernait pour l'essentiel le cinéma français, il est vrai. Or le cinéma italien vient de sortir d'une crise, d'une longue crise. Il commence à respirer. Un enthousiasme renaît, une reprise s'amorce même si nous enregistrons une certaine stagnation, une pause dans cette progression. Il y a différentes raisons à cela : des raisons professionnelles, de formation, mais des raisons liées également à la manière dont sont octroyés les fonds d'aides au cinéma, peut-être liées aussi au manque de publicité. Quoi qu'il en soit, toute une série d'éléments fait que le cinéma italien tarde à décoller définitivement. Nous sommes actuellement dans une phase de recherche. Nous essayons d'identifier les raisons de ce ralentissement et d'y remédier.

Ce matin, le système français de collecte de fonds nous a été présenté ainsi que le système de financement de l'industrie cinématographique. Vous avez beaucoup de chance car, en Italie, les télévisions ne sont pas prêtes à financer l'activité cinématographique. Nous ne pouvons pas non plus taxer les billets d'entrée dans les salles de cinéma pour en assurer le financement.

Le financement du cinéma italien est public. Il est assuré par le budget de l'Etat. Chaque année, un fonds annuel d'environ 110 à 115 millions d'euros provenant du budget de l'Etat, est consacré à la production cinématographique. Ce que disait le rapporteur ce matin est exact : dès lors que l'on demande aux peuples européens de trouver une solution commune pour parvenir à un système unique européen en matière

de financement, il faut bien sûr qu'il soit applicable aux critères de dépenses. Sur quels critères les dépenses sont-elles autorisées pour être ensuite consacrées à la production cinématographique ?

Nous pensons que le système italien ressemble au système français quant à la manière de dépenser les fonds. Mais l'aide au cinéma doit être aujourd'hui doublée d'un nouveau critère, celui d'un soutien à l'industrie cinématographique. L'erreur que nous avons commise est peut-être que, jusqu'à ce jour, nous n'avons pas eu la volonté d'impliquer les producteurs dans la dépense liée au film. L'aide de l'Etat était perçue comme une sorte de participation forfaitaire.

Les producteurs doivent aujourd'hui en revenir aux principes de l'entreprise c'est-à-dire que les avances de financement qui leur sont consenties - et notamment les financements publics - devraient pouvoir bénéficier d'une sorte de garantie de remboursement de la part des producteurs. Nous pensons qu'en adoptant une telle méthode, nous irons dans le sens d'une plus grande qualité des films. Cela permettra de créer une sorte de concurrence vertueuse qui, sans aucun doute, serait utile et nécessaire pour le cinéma européen.

D'aucuns semblaient considérer ce matin, avec une certaine suffisance, que l'intervention fiscale de l'Etat, en faveur du cinéma n'était pas nécessaire. Nous ne partageons pas cet avis et pensons, pour notre part, qu'elle peut avoir un effet positif sur l'évolution du cinéma italien et, donc, du cinéma européen, à partir du moment où l'Etat facilite l'arrivée des capitaux privés dans le monde du cinéma en encourageant les producteurs et les opérateurs économiques de différents secteurs à investir.

Comment encourager ces investissements ? En Italie, nous allons proposer une défiscalisation des recettes ou des bénéfices investis par les différents opérateurs économiques dans le secteur cinématographique. Nous comptons également proposer une loi qui permettra une intervention extérieure au monde du cinéma, c'est-à-dire que des opérateurs économiques extra-cinématographiques pourraient investir dans l'univers du cinéma et bénéficier d'un système de défiscalisation. Nous pensons que l'engagement direct du producteur ainsi que la participation des capitaux des opérateurs privés devraient garantir une plus forte cohérence et, dès lors, une meilleure qualité et davantage de concurrence.

Voilà qui pourrait être un moyen de rapprochement des différents systèmes européens.

Nous souhaitons, bien sûr, vous rencontrer sur ce point. Pourquoi pas en Italie, très prochainement, afin de définir ensemble les critères les mieux adaptés pour que le cinéma européen puisse sortir de cette crise dans laquelle il est enlisé actuellement ? C'est une crise que connaissent d'ailleurs tant les différents pays européens que le cinéma européen dans son ensemble.

J'ai écouté avec beaucoup de plaisir l'optimisme de M. Jean-Michel Baer, responsable européen. L'Europe a fait des choses ; on ne peut le nier. Pour autant, elle manque de continuité et d'esprit d'ensemble.

Lorsque l'on voit que 22,7 % de films européens doivent faire face à 70 % de films américains distribués dans les salles européennes, on comprend que le problème

n'est pas de nature purement économique, mais tout autre. Quand on pense que l'Europe, dans son ensemble, produit plus de films que les Etats-Unis, et que l'on constate que l'Europe est un bassin virtuel de rencontres entre les différentes formes de cinéma, – 376 millions de citoyens européens, des dizaines et des dizaines de millions d'européens qui se trouvent en Amérique du Sud ou du Nord, qui y résident, Espagnols, Italiens, Français, Allemands bien sûr, sans compter que, dans quelque temps, d'autres pays vont nous rejoindre et faire partie de la famille européenne au sein de l'Union – on comprend que cette donnée de répartition des films européens et des autres nous inquiète énormément.

Il ne s'agit pas de dire ici du mal de son prochain, mais il faut avoir du courage et une certaine cohérence. Il faut prendre acte de la situation, l'analyser en profondeur, comprendre les raisons pour lesquelles nous sommes confrontés à cette situation et chercher ensemble les solutions pour l'avenir car il est inquiétant que ce bassin potentiel, qui est énorme par rapport au bassin des Etats-Unis, ne soit pas exploité. Mais il est encore plus inquiétant que 9 à 10 % des films diffusés en Europe, n'aient aucun public. Ils sont pourtant européens, ce qui veut dire que nous n'avons pas encore compris l'Europe en tant que citoyens.

Nous devons comprendre que cette crise européenne découle de différents motifs : peut-être la piètre qualité des produits, c'est vrai, le défaut ou la faiblesse des financements également mais, de notre point de vue, il y a aussi un problème de carence culturelle.

J'ai entendu des interventions intéressantes, aujourd'hui, et j'espère que vous serez d'accord avec moi : la culture européenne est bien plus que la somme des différentes cultures européennes prises individuellement. Penser le contraire serait une grossière erreur, à mon sens, car tel n'est pas le cas objectivement.

Nous avons fait une Europe économique. Nous nous apprêtons à créer l'Europe politique. Cette Europe politique passe aussi par l'Europe culturelle. Or l'Europe culturelle, nous la construisons à travers les messages culturels qui renvoient à nos traditions, nos coutumes, à l'histoire de nos peuples européens, à nos valeurs communes également.

La culture européenne se fera à travers un effort commun de l'ensemble des peuples européens. Elle doit être revue à la lumière de la réalité européenne. Les valeurs communes doivent être le fruit d'une relecture sereine et positive. Elle doit être le fruit également de l'harmonisation des courants culturels et littéraires. Elle doit être également la fusion de l'ensemble des histoires politiques, économiques et sociales des différents pays européens. Nous ne pourrons faire l'économie de cette étape car, sans elle, nous sommes convaincus que le message que l'Europe transmettra aux Européens et au reste du monde à travers le cinéma risque de n'être qu'une représentation fragmentaire de tel ou tel esprit ou culture nationale.

D'où la nécessité de parvenir à des valeurs communes mais également de les transmettre *via* le cinéma afin d'intéresser les Européens d'Europe, bien sûr, mais aussi tous ceux qui vivent en dehors des frontières de cette culture commune.

Pour sortir de la crise cinématographique européenne, nous devons, pensons-nous, abandonner cet esprit de clocher absolument inutile et nous comporter comme de

véritables Européens. Par l'intermédiaire de MEDIA PLUS, grâce aux interventions de la Banque européenne d'investissement, l'Europe a proposé des aides en faveur du cinéma, mais les 400 millions d'euros qui ont été donnés sur cinq ans ne permettront pas de résoudre le problème du cinéma européen. Ce sont des interventions trop ponctuelles.

Les ministres de la culture et le Conseil européen ont pleinement approuvé la résolution adoptée par le Parlement européen. Au travers de ces différentes instances, nous devons trouver tout ce qui peut rapprocher les pays européens et leur permettre de produire, de distribuer et de créer ensemble, dans cet esprit de rapprochement des films en Europe.

Les critères de financement doivent être harmonisés. C'est la première chose. Mais nous devons aussi pouvoir faire appel aux capitaux privés par le biais des instruments que j'évoquais tout à l'heure, en particulier l'intervention sur la TVA. Il faut faire participer les chaînes de télévisions. C'est un problème que ne connaît pas la France, mais que connaissent tous les autres pays européens. Nous essayons et nous espérons parvenir à créer des incitations qui permettraient à la télévision publique d'intervenir pour aider le financement du cinéma. En Italie, il existe maintenant une loi qui oblige les télévisions à investir dans le cinéma. Cela se fait dans une certaine mesure, en particulier pour la fiction.

Il faut, par ailleurs, favoriser l'échange d'idées. Des programmes didactiques, des échanges doivent être réalisés entre les différentes écoles européennes. Ces échanges sont importants eu égard à l'engagement que nous devons déployer par rapport à l'industrie de l'Amérique du Nord. Cela nous permet d'avoir les meilleurs réalisateurs et les meilleurs comédiens. Il faut également organiser une école de formation cinématographique et des centres européens de production où la technologie de pointe puisse être mise à la disposition des réalisateurs européens.

Il convient par ailleurs de mettre en place un Institut de recherche et de technologie européen qui serait mis à la disposition des opérateurs cinématographiques intéressés.

Il faut aussi permettre un développement de la production européenne qui nous permette de nous mesurer aux producteurs américains. Il faut favoriser les coproductions – sur ce point, je rejoins pleinement M. Rogemont – en créant des sociétés inter-européennes, car l'avenir passe nécessairement par ce type d'outils. Eurimages contribue déjà d'une manière ou d'une autre au développement de ce secteur.

Enfin, des directives doivent permettre le développement du cinéma national dans le cadre européen. Il faut aussi favoriser l'insertion de la discipline « cinéma » dans les cursus scolaires, en permettant aux jeunes d'acquérir une vision critique des films.

M. Jean LE GARREC - Je vous remercie de cette profession de foi européenne. La parole est maintenant à Mme Beatriz Rodriguez Salmones, membre du Congrès des députés espagnol.

3. Mme Beatriz RODRIGUEZ SALMONES, membre du Congrès des députés espagnol

Mme Beatriz RODRIGUEZ SALMONES - Je tiens, pour commencer, à remercier les députés français de leur excellente initiative. Puissent-ils continuer à prendre de semblables initiatives. Nous avons sous les yeux un rapport très important comportant vingt-six propositions. Je pense qu'il serait bon d'assurer un suivi de ce rapport, pour voir comment ces propositions auront pu trouver une réalisation concrète. Nous espérons que vous continuerez à nous inviter à ce type de travaux.

Nous remettrons, bien évidemment, ce rapport à nos collègues parlementaires, à la commission des affaires culturelles de notre assemblée ainsi qu'aux parlementaires européens, aux représentants du gouvernement et aux associations professionnelles qui travaillent dans le secteur du cinéma en Espagne parce que, de notre point de vue, il s'agit là d'un document extrêmement important. J'espère que la prochaine fois que nous nous reverrons, nous aurons la possibilité de vous transmettre les échos qu'il aura éveillés en Espagne.

Je ferai quelques remarques liminaires, en précisant, tout d'abord, que les gouvernements espagnols successifs ont appuyé ce que l'on appelle maintenant « l'exception culturelle européenne ». On parle parfois aussi de « diversité culturelle », mais cela revient au même. Nous avons, me semble-t-il, toujours reçu le soutien de tous les politiques en faveur de cette exception culturelle, et pas seulement le soutien des responsables politiques européens dont parlait M. Baer.

Il est vrai que l'Union européenne nous a laissé la possibilité de conserver ou développer des aides d'Etat, dans l'intérêt de la diversité culturelle du cinéma, tout comme dans d'autres secteurs du produit culturel. Nous espérons qu'en Espagne, nous continuerons à travailler dans ce sens. J'ai bon espoir que cette ligne soit maintenue car nous y croyions et le Parlement espagnol continuera de s'engager en faveur de ce genre d'actions.

Autre point, et j'espère ne pas me tromper, nous croyons en des produits à forte dimension européenne. Nous en avons vu l'efficacité dans notre pays. Nous croyons à la possibilité de créer à une industrie purement européenne, qui ne soit pas la somme des industries de chaque pays européen, mais une véritable industrie européenne du cinéma, réalisant de véritables films européens en coproduction, avec plusieurs producteurs issus de divers pays européens. Bien entendu, les politiques européennes et les politiques d'aides des Etats varient d'un Etat à l'autre. Cependant, c'est déjà une base importante pour le cinéma et nous attendons encore des produits véritablement européens. J'espère que nous assisterons à leur naissance dans un tout proche avenir.

Il est important que je vous donne quelques chiffres sur le cinéma espagnol, mais je pars du principe que, malheureusement, nous ne pouvons pas souscrire à certains termes qui ont été employés ce matin car si nous sommes modestement satisfaits de la situation du cinéma espagnol, pour ce qui est de ses créateurs – il est incontestable, je me permets de le dire, que le cinéma espagnol est un cinéma brillant – en revanche, sur le plan industriel, il est beaucoup plus fragile. Nous avons une industrie du cinéma dont nous ne pouvons pas encore dire que son avenir se trouve assuré. Les personnes qui investissent dans le cinéma en Espagne le font en prenant d'énormes risques. Néanmoins, les chiffres du cinéma espagnol sont révélateurs d'une tendance qui

n'est pas mauvaise. J'insiste sur ces deux aspects parce qu'il y a réellement, d'une part, la créativité, d'autre part, l'industrie.

Depuis une dizaine d'années, le cinéma espagnol est sur la bonne voie. Il représente environ 20 % des films qui sont montrés sur les écrans des salles en Espagne. Nous sommes passés de 7 à 10 puis à 20 %. Aujourd'hui, le cinéma espagnol s'impose sur nos écrans, c'est un élément objectif.

Cette année, les Espagnols sont, après les Néerlandais, les Européens qui se sont rendus le plus souvent au cinéma. Or aller au cinéma, c'est ce qui est vital car, à partir de là, on peut soutenir la création et l'industrie...

Comme je le disais, depuis une dizaine d'années, les investissements ont été multipliés par cinq. Chaque tournage a triplé son budget. Deux fois plus de films sont produits par an qu'il y a cinq ans. On note donc une forte amélioration du cinéma espagnol. Il est en bonne voie. A ce propos, nous souhaiterions féliciter nos collègues français. Nous sommes ravis d'entendre que les procédures d'appui ou de soutien au cinéma sont absolument fantastiques, parfaites. Le rapport le montre aussi, et il fallait que je vous le dise. C'est un système superbe, malheureusement, si l'on en juge d'après les résultats, nous ne pouvons pas en dire autant de nos procédures. En France, les résultats démontrent que votre système de soutien est tout à fait satisfaisant et génial, comme cela a été dit. Nous, nous sommes loin d'être aussi géniaux et parfaits quand il s'agit d'apporter un soutien à notre cinéma, mais nous ferons tout ce qui est en notre pouvoir pour que la situation s'améliore.

En fait, nous avons trois ou quatre procédures de soutien au cinéma et quand vous dites que le soutien au cinéma français ne coûte rien au contribuable, j'aimerais que les représentants du gouvernement espagnol l'entendent car, en Espagne, cela coûte au contribuable. Les budgets de l'Etat en Espagne n'affectent pas des sommes très élevées au cinéma mais, chaque année, ce sont quand même 53 millions d'euros qui viennent soutenir le cinéma, et cela coûte au contribuable.

Le second système de soutien au cinéma espagnol, ce sont les quotas de projection. Je pense que nous sommes les seuls en Europe à utiliser cette formule. Chez nous, pour la projection en salle, un film sur trois doit être un film européen. Cette loi est une nouvelle loi. Elle a été adoptée l'an dernier et est entrée en vigueur il y a six mois. Nous comptons maintenir ce quota pendant cinq ans.

Il y a donc un fonds d'aides au cinéma, qui relève du budget de l'Etat, de 53 millions, mais il est bien clair que nous devrions faire beaucoup plus pour appuyer le cinéma espagnol. Et nous avons une autre aide qui se fait automatiquement en fonction des recettes. Mais elle dépend beaucoup du succès public.

A mon avis, sur le plan fiscal, nous devrions être plus généreux avec le cinéma, mais il existe tout de même une défiscalisation importante pour ceux qui investissent dans le cinéma espagnol.

Par ailleurs, la directive « Télévision sans frontières » est un instrument qui fonctionne très bien en Espagne. Elle a d'ailleurs été intégrée dans la loi de l'an passé. En fait, l'aide publique au cinéma viendra essentiellement des chaînes de télévision et les pourcentages sont en forte augmentation. Cela m'intéresserait de savoir dans quelle

mesure les autres pays européens se heurtent à des problèmes avec les chaînes de télévision ou si, en définitive, ils trouvent une réelle bonne volonté de la part des responsables de chaînes.

D'autres aspects ont été abordés mais très rapidement et j'aurais aimé que nous ayons le temps de les approfondir.

Tout d'abord, les écoles. Comment enseigner le cinéma ? Non pas comment enseigner la réalisation mais comment enseigner aux enfants dans les écoles à regarder le cinéma ? C'est bien la voie qui permettra d'offrir de plus en plus un cinéma de qualité plutôt que celui, de piètre qualité, qui nous est présenté encore trop souvent.

Autre débat très important, celui de la propriété intellectuelle et des droits d'auteur, du cinéma sur Internet. Tout cela ne manquera pas de soulever des problèmes et j'aurais aimé savoir, en matière de droits d'auteur, par exemple, comment ces questions sont gérées dans les autres pays européens.

En conclusion, je vous dirai que je crois véritablement dans les possibilités et l'avenir du cinéma européen. J'ai foi dans le cinéma espagnol. Nous avons parlé des différents mécanismes de financement et nous avons moins parlé de la création, de la beauté et de la qualité de notre cinéma. Mais si nous croyons véritablement au pouvoir de la culture, nous savons à quel point il est important d'avoir un cinéma de bonne qualité, qui finira bien par s'imposer.

M. Jean LE GARREC - Je vous remercie. Nous reviendrons ensuite vers M. Joachim Leguina Herran. Je vais auparavant donner la parole à Mme Gisela Schroëter, notre collègue allemande.

4. Mme Gisela SCHROËTER, députée, membre du Bundestag allemand

Mme Gisela SCHROËTER - Je souhaiterais, moi aussi, vous remercier de m'avoir donné la possibilité d'être parmi vous aujourd'hui. Nous avons beaucoup parlé du consensus politique en matière de cinéma. Chez nous, le consensus existe également. Le représentant de l'opposition n'a pu venir et m'a, en fait, donné pouvoir de me prononcer en son nom, c'est dire le consensus qui règne en la matière.

Le système d'aide au cinéma allemand fait actuellement l'objet d'une révision en profondeur. Après de nombreuses années, nous essayons de voir comment le modifier et l'adapter aux exigences européennes. Je pense qu'il existe une excellente coopération avec la France. De très intéressantes initiatives ont vu le jour au cours des trois dernières années.

Jusqu'en 1998, le cinéma dépendait du ministère de l'intérieur et de l'économie. Cela en a énervé plus d'un ! Et le Prix du film allemand était décerné par le ministre de l'intérieur, ce qui était assez surprenant, surtout pour les réalisateurs et autres professionnels du cinéma. Depuis, nous avons un responsable de la culture et des médias, marquant une mutation et des modifications dans ce secteur éminemment important.

Notre commission de la culture et des médias, qui n'existe que depuis 1998, s'est déjà attaquée à de difficiles questions comme, par exemple, les droits d'auteurs dont on parle beaucoup actuellement en Allemagne dans le contexte de l'industrie du cinéma. Cela a donné lieu à des débats très houleux, mais les textes ont été adoptés il y a quelques semaines.

De quoi parlons-nous lorsque nous parlons de la modernisation de notre législation pour l'aide au cinéma ?

Pour ce qui est de la politique générale du film, en Allemagne, le film a toujours été perçu comme un divertissement plutôt que comme un bien culturel. Notre objectif est de faire maintenant du film un bien culturel, non pas un bien culturel allemand mais un bien culturel européen. Il faut qu'il soit accepté en ces termes à l'avenir. Pour nous, c'est la condition *sine qua non*.

Vous savez que nous avons un système fédéral en Allemagne. Ce sont donc seize Länder qui s'occupent de la promotion et de l'aide au cinéma. Mais il existe également un système d'aide fédéral, gouvernemental.

Les pourcentages d'investissement des télévisions sont bien moins élevés qu'en France. Cette aide représente au maximum 3 % des budgets des chaînes publiques. De plus, les quotas n'existent pratiquement pas en Allemagne. D'ailleurs, cette question ne fait même pas l'objet d'un débat. C'est une pratique que l'on rejette encore catégoriquement. On cherche plutôt d'autres possibilités. A cet égard, j'ai trouvé très intéressant d'entendre dire tout à l'heure qu'en France, on réfléchissait à la question de savoir s'il fallait poursuivre le système de quotas. Quoi qu'il en soit, c'est un débat qu'il faudra à l'avenir mener à l'échelle européenne, de façon très franche et ouverte.

Je vous avoue que je suis très curieuse de voir comment tout cela va évoluer. Mais c'est absolument passionnant. Pour notre part, nous n'en sommes qu'aux premiers balbutiements dans ce processus. Nous sommes en train d'essayer d'apporter, à l'avenir, plus d'aides à ce que nous appelons les films de référence en Allemagne.

Ce qui est prioritaire aujourd'hui, c'est d'ouvrir un dialogue avec les chaînes publiques de télévision pour que leurs contributions au financement des productions cinématographiques soient supérieures. Dans ce contexte, il faut élargir également aux possibilités européennes car je pense que sur ce terrain, il y a beaucoup de chances.

Un autre axe central du débat est le renforcement et le soutien aux productions indépendantes. Nous l'avons évoqué rapidement. Je pense qu'à l'échelle européenne, les perspectives sont bonnes pour le film indépendant.

En conclusion, je me bornerai à vous proposer notre appui, notre soutien et notre coopération, car c'est en unissant nos forces, en les conjuguant, que nous parviendrons à un résultat et à une véritable culture du film européen. Il est de notre mission, en tant que responsables politiques, de créer les conditions pour y parvenir.

Pour cela, il faut une coopération plus étroite et ne pas toujours commencer par se demander combien et pourquoi cela coûte, mais replacer la question dans un cadre plus global et chercher ce que nous pouvons faire pour développer et faire avancer la culture du

film européen, pour coopérer plus étroitement et coordonner nos initiatives. Je remercie donc la commission des affaires culturelles de cette Assemblée d'avoir fait le premier pas. J'espère que nous pourrons poursuivre très loin dans cette voie.

M. Jean LE GARREC - Après ce tour d'horizon européen et avant de donner la parole à la salle, je demanderai à M. Daniel Toscan du Plantier, qui a l'expérience d'une action internationale déjà ancienne, de nous faire part de son point de vue en tant qu'acteur important de l'action cinématographique.

5. M. Daniel TOSCAN DU PLANTIER, président d'Unifrance

M. Daniel TOSCAN DU PLANTIER - Je pense tout d'abord que votre intitulé est le bon. Il s'agit bien, en effet, du « marché » européen plus que du « cinéma » européen et je ne saurais trop recommander la méfiance sur ce concept qui n'a pas d'authenticité.

Le cinéma doit, d'abord et avant tout, garder sa relation avec le public et elle n'existe que dans une relation d'authenticité et de vérité qui ne peut pas se créer par des manipulations. En même temps, constatons que cela n'a pas été une des priorités initiales de l'Europe, du Traité de Rome. Nous avons eu un débat il n'y a pas très longtemps sur cet aspect juridique. Il est vrai que la culture n'est apparue que progressivement et, jusqu'à présent, de façon assez modeste.

M. Didier MATHUS - Ce n'était pas, en effet, dans l'acte fondateur.

M. Daniel TOSCAN DU PLANTIER - Il faut cependant le rappeler, car on ne peut indéfiniment se tourner vers nos amis de Bruxelles pour leur reprocher tout ce qui n'a pas été fait. Il faut aussi dire, qu'à la vérité, on ne leur a pas demandé de faire. Quand on prend l'ensemble des pays fondateurs de l'Europe, on voit que l'on a eu tous les gouvernements, tous les ministres, tous les premiers ministres, tous les présidents, toutes les couleurs politiques, et il faut bien constater que l'Europe s'est fondée autour de principes plus fondamentalement économiques. Peut-être aujourd'hui politiques, et je pense que l'entrée en politique veut forcément dire entrée en culturel, ou alors je n'ai rien compris.

Donc, cela commence, et de façon assez réjouissante parce que, malgré tout, des décisions pratiques ont été prises qui sont d'une efficacité certaine. Je ne sais si l'on a cité Eurimages, mais c'est sans doute un organisme des plus efficaces du Conseil de l'Europe.

Puis, il y a eu un ensemble de consolidations, y compris une consolidation « philosophique », on a parlé de diversité, d'exception culturelle. Mais nous allons rester prudents et refermer bien vite le dossier car nous savons bien qu'en l'ouvrant, nous pourrions entrer dans des conversations sémantiques de plusieurs jours. En tout cas, il y a eu un consensus.

Puisque nous, Français, « initions », si je puis dire, ayons la modestie et, en même temps, l'orgueil de dire que nous vivons dans un pays où le cinéma est et est resté une passion nationale. C'est une chance, que nous avons peut-être un peu organisée et si

ce n'est encore pas tout à fait l'engouement que connaît le football, mais il y a un petit quelque chose... qui fait que nos élus sont attentifs !

Je me permets d'ailleurs de dire que ce rapport est remarquable, y compris du point de vue du français utilisé. Il me semble même que c'est le rapport le plus remarquable que j'ai lu sur le cinéma venant d'instances publiques. Tout y est dit. C'est une analyse très complète. Certes, il était plus facile de publier ce rapport début 2002 qu'un an plus tôt. Nous vous avons un peu aidé, le public vous a aidé, et le talent !

Il est vrai que nous sommes dans une phase extraordinairement positive. En même temps, nous sommes assez prudents pour nous rappeler que le cinéma est un art précaire, fragile, toujours menacé par les évolutions, les révolutions et les changements.

Mais nous sommes aussi dans un pays qui a la chance d'être à la veille d'échéances politiques importantes touchant l'ensemble des représentants de la Nation, et, par une sorte de miracle français, je pense pouvoir affirmer qu'il règne un large consensus sur notre activité, même s'il existe certainement des nuances. Nous avons la chance de pouvoir nous dire que lorsque nous verrons apparaître sur l'écran de notre télévision le nom du prochain président de la République, nous serons assez tranquilles parce que nous savons que, quel que soit l'élu, il s'agit de personnalités qui ont prouvé à plusieurs reprises, au-delà des petites démagogies traditionnelles de la vie politique, un réel attachement à cette dimension nationale. Je rappelle aussi que le cinéma français est le seul des cinémas mondiaux dont la passion ne s'est pas tarie depuis le 28 décembre 1895, le jour de la première projection des frères Lumière. Cette passion ne s'est pas éteinte. Traversant les crises, les guerres, les occupations, les révolutions, assez étrangement, elle s'est toujours maintenue.

Cette Europe, qu'il faut faire, ne peut se faire que si, dans chacun des pays, il y a une sorte de contamination collective du désir de cinéma.

J'entends par là que, pour moi, le phénomène le plus important se passe aujourd'hui chez vous, Mme Schröter. Quand j'ai lu le texte initial de votre ministre M. Nida-Rümelin sur l'évolution de la loi audiovisuelle cinématographique, j'y ai vu l'affirmation d'un bien culturel, j'y ai lu que le cinéma appartenait à l'expression de l'Allemagne et qu'il est vrai que le fait que cela n'ait pas été dit pendant cinquante ans pour de multiples raisons, dont une peut-être que l'on connaît, a été un handicap majeur pour l'Europe.

On ne peut imaginer une Europe, dans quelque domaine que ce soit, qui ne se préoccupe de l'Allemagne. Si vous faites des casseroles dans l'Allier, vous vous préoccupez de l'Allemagne, forcément ; la carte vous le dit ainsi que son nombre d'habitants, sa richesse, sa culture. Cette abstention, j'allais presque dire cet autisme de l'Allemagne-cinéma a été un grand manque. Comme toujours, le manque, c'est ce dont on ne parle pas.

Pour ne rien vous cacher, il y a vingt-cinq que je travaille sur le sujet et je n'ai cessé de me dire que quelque chose ne se passait pas dans le cinéma, de me demander ce qui faisait que l'on n'arrivait pas à penser la chose clairement. Je connais aujourd'hui l'explication – curieusement, depuis que le gouvernement allemand l'a affirmé. C'est cette absence de l'Allemagne dont nous mesurons plus aujourd'hui le poids par sa décision de « rentrer en cinéma ».

C'est un mérite immense que nous devons reconnaître au Chancelier Schröder. Je me souviens qu'il est venu il y a un peu plus de deux ans devant cette Assemblée dont il était l'invité, et l'on m'avait signalé alors un paragraphe extrêmement étrange, qui avait d'ailleurs alerté les ministères français parce qu'on ne voyait pas d'où cela venait, exprimant le souhait du Chancelier de créer une académie franco-allemande du cinéma.

On m'a alors téléphoné pour me demander ce qu'était cet animal. Je n'ai pu que répondre que je ne savais pas, que nous n'en avions jamais entendu parler, que c'était son idée.

Par la suite, je me suis rendu à Berlin, où j'ai même eu l'honneur de rencontrer le Chancelier qui m'a dit : *« Ce n'est pas que je crois que ce soit possible mais que je pense que mon devoir est de dire que l'on ne peut pas ignorer indéfiniment le cinéma en Allemagne. »*

Cette entrée en cinéma de l'Allemagne va nous permettre, à nous tous, Européens, de dire que les choses commencent, car ce n'est que si chacun de nos pays s'y engage que nous avancerons.

Nous avons assisté avec bonheur à la révolution qu'a représenté le retour au cinéma de l'Espagne, pour d'autres raisons – enfin, entre nous, c'est toujours le même genre de raisons. Le cinéma espagnol fut plutôt un cinéma d'exil pendant près d'un demi-siècle et le retour créatif du cinéma espagnol a été un événement majeur. Grâce à cela, vous avez quelques uns des cinéastes les plus intéressants du monde et l'un des plus grands, Pedro Almodovar, est espagnol. Il est un exemple et un modèle dans le monde entier.

L'Italie avec ses difficultés vit le cinéma depuis toujours et, avec elle, la France a un long parcours marqué de hauts et de bas.

Mais, quoi que l'on fasse, il faut que tous ces pays agissent ensemble pour que se dessine une Europe. Ce ne peut être une décision qui vient du haut. De plus, si je ne m'abuse, c'est la notion même du Conseil des ministres européens ; il faut passer par les souverainetés nationales pour affirmer quelque chose de commun. L'entrée de l'Allemagne, à mon sens, va débloquent un certain nombre de positions. De plus, c'est un détail, mais je pense que maintenant que l'Allemagne et la France en ont envie, aucun autre pays ne commettra l'imprudence d'en être absent.

A ceux qui seraient tentés de dire qu'il faut arrêter les politiques publiques de soutien au cinéma je signale que les politiques du cinéma vont devenir une politique du cinéma dans sa diversité car, je le crois profondément, il faut maintenir les différences. Il ne faut pas chercher, obstinément, un modèle unique européen de réglementation, de financement, de création. Nous avons tous nos histoires. Maintenons-les. La richesse de l'Europe est son handicap : nous sommes tellement de cultures différentes !

Restons différents ! C'est aussi notre force sur les autres. Les autres sont un : un seul quartier américain décide des 80 % du cinéma mondial : que les 20 % qui restent soient plein de diversité, de fantaisie, de contradictions, d'antagonismes ! C'est notre richesse. Ne demandons pas à Pedro Almodovar de faire le même film que Lars Von Trier, Nanni Moretti, Michaël Hanecke. Chacun fait le sien, ce n'est pas un

problème de cinéma allemand, danois ou autre, chacun fait son cinéma, c'est la caractéristique de l'Europe.

Il faut évidemment faire quelque chose au niveau industriel, au niveau commercial car, si les Américains ont témoigné d'un vrai génie dans le cinéma, c'est d'avoir mis la main sur l'offre de films. A la vérité, en termes de production, l'Europe ne s'est jamais arrêtée. Elle est de loin le plus grand producteur de cinéma mondial, en qualité et en quantité.

Mais, évidemment, de la part de l'Amérique, c'est une volonté politique qui date... je croyais que cela remontait à après la Seconde guerre mondiale et j'ai découvert assez récemment que cela remontait à après la Première. Je pensais que les accords Blum-Byrnes étaient à l'origine de la domination américaine, mais en me penchant avec plus de soin sur la question, j'ai trouvé un article incroyable dans une revue française, *La Revue des deux Mondes* de 1936, d'un historien, Francis Jade, qui disait que 80 % du cinéma mondial était contrôlé par l'Amérique et que cela résultait d'une décision du président Wilson, qui aurait dit que cela leur servirait de langage commun. Il avait compris que l'Amérique n'ayant pas de passé, «l'*American dream* », c'était le cinéma qui allait le fournir, à la fois en tant que mémoire inventée, histoire, communauté, etc. En réalité, le cinéma a fait autant l'Amérique que l'Amérique a fait le cinéma.

Évidemment, l'Europe n'a pas la même histoire, puisqu'elle préexistait à la naissance du cinéma. C'est peut-être son handicap : comme ce n'est pas le cinéma qui a fait l'Europe, elle a peut-être du mal à faire du cinéma. C'est une différence historique que l'on ne peut pas effacer par une simple décision, quelle que soit l'énergie des parlementaires.

Mais il est mieux de penser que cette hégémonie américaine, bientôt séculaire, est le résultat d'une volonté, plutôt que de croire qu'un accident s'est produit, que nous n'avons pas bien travaillé dans les années 70. Non, jusqu'à la guerre de 1914, l'hégémonie du cinéma a été française et s'est arrêtée faute de combattants – c'est un mot douteux. Le cinéma français s'est retiré du monde pendant la guerre et a laissé la place à la stratégie américaine.

Donc, aujourd'hui, il nous faut occuper une place que nous n'avons jamais eue car il faut rappeler que lorsque, avant la télévision, les cinémas nationaux avaient des centaines de millions de spectateurs, cela ne voulait pas dire pour autant que l'on voyait des films de tous les pays partout. Il y a une espèce d'âge d'or que l'on se réinvente toujours *a posteriori*. Depuis longtemps, le système n'est pas celui des échanges.

La vérité, c'est qu'il faut mettre en route la machine de l'offre. Il faut organiser en Europe une offre permanente basée sur les échanges. On assiste à quelque chose que l'on n'aurait jamais cru, soyons honnête : l'explosion des cinématographies nationales presque partout et là où cela n'est pas encore, cela va venir, grâce aux systèmes d'accompagnement réglementaire et même sans.

Le cas coréen est extraordinaire. La Corée a décidé un jour de faire du cinéma coréen ; c'est fait. C'est un pays qui a les résultats parmi les plus extraordinaires et, quand on connaît les liens de la Corée avec l'Amérique, l'on se dit qu'il faut une

particulière énergie pour avoir su imposer un système réglementaire aussi... plus français que français. C'est coréen. Bravo !

A chacun son système, bien évidemment. Il ne s'agit pas de dire que l'on va imposer un modèle. Cela susciterait immédiatement des rebellions.

Que se passe-t-il aujourd'hui ? Je peux parler d'un sujet qui est le mien, celui de la promotion. Je rappelle que le génie américain, c'est le génie de la promotion, bien sûr aussi de la distribution et du commerce, mais la distribution et le commerce sont des actes industriels, qui veulent dire des investissements et je reviens à ma question : les entrepreneurs aujourd'hui en Europe, je n'ose dire européens, sont-ils décidés à faire des investissements ? Les choses se passent lentement, trop lentement.

En revanche, l'avantage de la promotion est que cela coûte moins cher et que tout reste à faire. Je souhaiterais qu'au niveau européen, et je me tourne vers M. Baer, soit créé un groupe de travail sur ce thème. Il existe dans chaque pays des systèmes promotionnels, en général trop modestes et même celui dont j'ai la charge, qui est de loin celui qui est le mieux doté, me paraît quand même trop modeste. Il reste une synergie à créer. Il existe certes des actions communes européennes mais, excusez ma franchise, ce sont celles du plus petit commun dénominateur. Il faudrait trouver le moyen d'élargir l'horizon.

C'est en route. Tout est réuni pour pouvoir le faire aujourd'hui, et en particulier la volonté politique de chacun des grands pays fondateurs de l'Europe. Il faut réellement apprendre à travailler, pas seulement sur nos conflits, mais aussi sur nos isolements ou nos absences car, finalement, le fond du problème est plutôt l'absence : absence de l'Europe. On en parle aujourd'hui mais dans la vie quotidienne, je suis bien obligé de reconnaître que cela n'est pas intervenu comme un élément fondamental, alors qu'une grande partie de nos films ne se font que par les coproductions.

Plus qu'en amont, il y a quelque chose à faire en aval du film. Ce sera forcément un travail commun. Prenons garde que nos cinémas restent chacun le sien. C'est la force de Roberto Benigni d'être italien. Même s'il est distribué par les Américains, il est avant tout italien et c'est parce qu'il est italien qu'il nous séduit. Tout le monde sait l'extraordinaire succès que rencontre *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* actuellement dans le monde, mais plus français que ce film il n'y a pas ! On ne cesse de lui reprocher d'être franchouillard, mais sa principale qualité est d'être un film français, absolument français. Les tentatives de faire des films en anglais vers le marché mondial se sont révélées être généralement catastrophiques ou bien se sont soldées par un film à l'américaine, n'ayant plus rien d'européen.

A mon avis, le chantier qui reste à engager est celui du marketing, de la promotion, du travail commercial qui doit, lui, être bien évidemment européen.

Quant à la production, on peut dire que c'est ce qui fonctionne le mieux parce que les systèmes de coproduction existent, qu'ils fonctionnent bien et que nous en profitons tous. Ils sont un peu lourds et complexes. Il serait probablement bon de les faire évoluer vers une simplification, mais aujourd'hui une grande partie de nos films sont faits ainsi.

Par contre, en matière de diffusion et de distribution, vous avez évoqué, M. Rogemont, la question des grands prix européens et je me suis réjoui que votre mission ait gardée cette idée. Il existe des initiatives dans chaque pays, que ce soient les « Donatello » en Italie, les « Goya » en Espagne, le « British film Institute » en Angleterre, les Prix du cinéma en Allemagne. De ce point de vue, il y aurait vraiment une action à mener ensemble pour créer une Académie européenne du cinéma réellement dotée.

Un organisme a bien été créé à Berlin avec beaucoup de bonne volonté. Mais il n'est pas orienté vers les réalités nationales. C'est ainsi chaque fois que l'on veut faire quelque chose par le haut : il manque le tissu. Il faut donc redescendre dans le tissu national pour remonter après vers le niveau européen.

C'est une des pistes de réflexion. Mais les autres, celles que vous avez tracées, me paraissent toutes intéressantes. Alors, « au travail ! », ai-je envie de dire.

M. Didier MATHUS - Je vous remercie, M. Toscan du Plantier, c'est avec bonheur que j'ai notée votre expression concernant l'Amérique : « Le cinéma a fait autant l'Amérique que l'Amérique a fait le cinéma. »

Il nous reste encore quelques instants pour des interventions brèves avant celle de notre ministre. Je suis désolé, nous sommes un peu contraints par les horaires, c'est la difficulté de l'exercice. M. Joachim Leguina, je crois, souhaitait intervenir. C'est avec plaisir que je lui donne la parole.

Débat avec la salle

M. Joachim LEGUINA, membre du Congrès des députés espagnol - Quelques brèves remarques, si vous me le permettez, sur ce que vient de dire, très brillamment, M. Toscan du Plantier. Mais avant, je voulais dire que ce rapport nous aidera beaucoup. Que vous en soyez remerciés. Il vous aidera au premier chef, mais nous en profiterons également.

Je suis ravi que l'on ait abordé et que nous soyons tombés d'accord sur deux grands principes : ceux de la diversité et de l'échange. Ils sont reconnus par l'assemblée assez hétéroclite qui est la nôtre, et il est vrai que l'échange sans diversité ne mènerait à rien, et réciproquement. Ce sont les deux principes que nous reconnaissons tous, les uns comme les autres.

Nous avons évoqué les problèmes liés à la construction d'un espace cinématographique européen commun. Néanmoins, je ferai preuve d'optimiste en raison de ce que nous disait M. Baer, mais aussi parce qu'il n'y a pas lieu de ne pas l'être. En sortant de mon hôtel ce matin, je suis allé acheter le journal, j'ai sorti les pièces de monnaie avec lesquelles j'étais venu d'Espagne, à l'effigie du Roi d'Espagne... et l'on m'a pris cette monnaie au kiosque. Il y a vingt ans, cela eût été purement impensable. Il y a matière à optimisme, c'est évident.

Il reste néanmoins des problèmes, c'est tout aussi évident.

Le premier, que M. Toscan du Plantier évoquait devant nous à l'instant, est l'échange avec les Etats-Unis. L'échange cinématographique avec les Etats-Unis est bien trop faible. À mon sens, il devrait être plus nourri et moins inégal.

M. Toscan du Plantier disait, par exemple, que le cinéma d'Amérique du Nord avait une grande vertu : la promotion. Il ne faudrait pas oublier aussi sa qualité. Pour autant, sur les télévisions de mon pays, qu'elles soient payantes ou gratuites, je vois des films et des séries américains que n'a pas vus le citoyen de New York. En fait, c'est moi, citoyen espagnol, qui me voit infliger cette télévision poubelle, qui n'a pas été imposée au citoyen de New York. Je pense que nous pourrions bien plus combattre ce genre de phénomènes dans un cadre européen que dans un cadre bilatéral.

Petite anecdote pour finir. Vous connaissez sûrement un film réalisé par Amenabar, un jeune réalisateur espagnol d'origine chilienne, intitulé « *Los Otros* ». Ce film a connu un vif succès aux Etats-Unis. Comme vous devez le savoir, il a été tourné en anglais, coproduit par Tom Cruise, et Nicole Kidman, cette femme superbe australienne qui appartient au *star system* en est la vedette. Il a constitué une forte réussite financière, enregistrant de bons résultats économiques aux Etats-Unis et en Europe, en France et en Espagne notamment.

Cette année, il a été primé par l'Académie espagnol de cinéma et quand nous avons remis le prix au réalisateur, une personne mal intentionnée lui a demandé : « *Mais ce film que vous avez tourné est-il réellement un film espagnol ?* » Ce à quoi le réalisateur a répondu du tac au tac : « *Posez la question au ministère des finances.* »

En ce sens, il est vrai que ce film est espagnol, mais c'est une question qui reste présente dans tous les esprits car que penser si, pour avoir du succès aux Etats-Unis, il faut se déguiser de telle manière que l'on ait l'impression que les films paraissent universels plutôt qu'espagnols ou européens ? Si tel est le cas, de toute évidence, il semble qu'il faille y remédier.

M. Didier MATHUS - J'accueille maintenant Mme Catherine Tasca, ministre de la culture, mais avant de lui céder la parole, nous avons une demande d'intervention de notre amie italienne, Mme Givoanna Grignaffini.

Mme Giovanna GRIGNAFFINI, membre de la chambre des députés italienne - Je serai brève. Nous sommes vraiment enthousiastes et nous nous réjouissons d'avoir pu participer à ce colloque consacré au cinéma. Je vois que vous avez une mission parlementaire qui s'intéresse au cinéma et, à la lumière de ce que nous disions ce matin, il me semble que je ne peux que vous encourager à exporter votre modèle et à poursuivre votre activité.

Pourtant, pour de nombreuses raisons, je ne pense pas que l'on puisse formuler ce type d'affirmation de façon aussi simple. J'aimerais donc vous poser quelques questions d'ordre stratégique, sur un plan général. Je ne puis cependant pas m'exprimer au nom de mon Gouvernement étant, pour l'heure, membre de l'opposition.

Première question : dès lors que l'exception culturelle est garantie et a rendu possible l'activation de politiques publiques, qui, en fait, sont liées à ce concept d'œuvre, que va-t-il se produire lorsque nous nous serons rendu compte que cette capacité de répondre à l'hégémonie américaine passe par une espèce de capillarisation

de notre présence, par une présence plus diffuse de notre cinéma ? Il faut qu'il y ait une masse critique de productions qui circule pour que nous puissions faire face au cinéma américain.

On a dit ce matin que la politique publique avait permis aux auteurs de survivre même lorsqu'il n'y avait aucune demande de la part du public. C'est bien mais pouvons-nous nous le permettre, et jusqu'à quand en tout cas ? Cela renvoie à une question soulevée par M. Toscani du Plantier concernant le produit culturel : une offre peut-elle exister alors qu'aucune demande ne lui correspond ?

En d'autres termes, les économistes de la culture se posent des questions aujourd'hui. Ils pensent, en fait, qu'il faut aller dans le sens d'une différenciation de l'offre mais aussi, en sens inverse, s'orienter vers un élargissement de la demande. C'est dans cette optique que nous pourrions probablement relancer la culture. J'essaie de contribuer au débat et soulève ces questions en guise de conclusion.

On nous a également dit ce matin que le cinéma français fait davantage de spectateurs et de recettes. Voici ma question : voulez-vous dire que les mêmes spectateurs sont allés plus souvent au cinéma ou que l'on a assisté à un élargissement, à la base, du nombre de spectateurs ? Ce sont deux réponses bien différentes qui renvoient à la question de l'élargissement de la demande de culture qui vient en écho à ce développement de l'offre. Si c'est le même spectateur qui va cent fois plus au cinéma et non cent spectateurs supplémentaires qui y sont allés une fois, du point de vue de votre politique, vous allez être dans une situation difficile.

Nous avons aussi parlé des différences de financements existant entre les systèmes français et italiens. En Italie le gouvernement de centre gauche – et j'espère que le gouvernement de centre droite poursuivra cette politique – s'est axé sur la fiscalité générale. Vous, vous êtes axés sur la fiscalisation du billet. Je ne dis pas que l'une ou l'autre des méthodes soit la meilleure, ce sont néanmoins deux approches fort différentes pour ce qui est du rôle de la culture.

Agir par le biais de la fiscalité générale, cela signifie que la culture, dont fait partie le cinéma, est un droit, un droit universel que l'on cherche à garantir par le moyen de la fiscalité. C'est donc sur ce pacte social par excellence qu'est le paiement de l'impôt, que l'on agit. Par contre, si on travaille sur la fiscalisation du billet d'entrée, on considère qu'un certain groupe de consommateurs « s'autolégitimise » en participant, du point de vue fiscal, à la production des biens qu'ils consomment.

Ce sont autant de questions que je pose parce qu'il est vrai qu'il y a aujourd'hui un souffle d'optimisme, je vous rejoins pleinement sur ce point, mais si l'on veut progresser dans ce cinéma européen, il faut que nous nous posions toutes ces questions pour un cinéma européen généreux mais aussi intransigeant.

Enfin, dernière remarque, c'est grâce à la loi que nous avons pu, en Italie, relancer la production cinématographique et audiovisuelle. C'est encore une interrogation que je soulève : en adoptant une forme de quotas, ces contingents obligatoires de productions italiennes et en contraignant les chaînes télévisées, publiques et privées, à investir dans la production, nous avons prévu un investissement moitié-moitié entre fiction et cinéma, considérant que les séries – donc, les fictions à la télévision – constituaient aussi ce bassin de la promotion de tout cet imaginaire, de toute

cette culture au même titre que l'était le cinéma de genre dans les années 40 et 50. C'est aussi sur ce terreau que s'opère cette évolution.

Il y a, il est vrai, en termes de quotas et de parts de production, une philosophie différente en France et en Italie, mais je pense qu'envisager le cinéma dans le cadre plus général de la politique audiovisuelle au plan européen nous permettrait de progresser au mieux. Cela devrait nous permettre de préserver la différence du cinéma, tout en voyant comment ce cinéma, par le biais du numérique notamment, va pouvoir survivre car il ne pourra le faire que s'il s'inscrit dans un système plus général englobant l'ensemble des médias.

CONCLUSION DU COLLOQUE PAR MME CATHERINE TASCA, MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

M. Jean LE GARREC - Madame la ministre, nous sommes très heureux de vous accueillir à la suite de ce colloque qui a été studieux, très nourri et très riche. Il n'est pas question, bien entendu, d'en rendre compte en quelques phrases. Je signale à tous nos amis qui ont participé à ce colloque, qu'un compte rendu sera diffusé et mis à leur disposition.

Je me contenterai de quelques remarques.

Tout d'abord, nous avons constaté une approbation générale sur l'intérêt de cette mission qui a travaillé pendant un an et sur la qualité du rapport présenté par M. Marcel Rogemont. C'est un rapport, il est important de le souligner, qui a fait l'unanimité des membres de la mission, qui représentaient toutes les familles politiques de l'Assemblée nationale. Et M. Toscan du Plantier a eu la gentillesse de faire remarquer qu'il était écrit en très bon français.

Deuxième remarque, tout le débat s'est organisé autour de quelques grands thèmes. Et pour ne reprendre que ce que disait Mme Gisela Schröter, sur l'idée de faire du cinéma un bien culturel, j'ai cité ce matin M. Nida-Rümeling, le ministre allemand, qui disait que les biens culturels ne pouvaient être considérés comme des biens économiques. C'est un débat sur lequel, me semble-t-il, se dégage un accord assez général.

Une autre phrase dont je partage tout à fait l'esprit vient de M. Toscan du Plantier. Il disait : « *Quand on rentre en politique, on entre en culture.* » Je pense ne pas trahir sa pensée. Je lui donne raison : la culture est un combat politique. Sur ce plan, il y a aussi, me semble-t-il, un accord assez général.

Dernière remarque, l'importance de l'espace européen, fondé non pas sur l'uniformité de je ne sais quel être hybride que serait le cinéma européen, mais respectueux de nos particularités, nos diversités, nos complexités, nos possibilités d'innovation qui font notre richesse, sur l'offre de cinéma et l'élargissement de la demande, comme vient de le dire notre collègue député italien.

Comme vous le voyez, madame la ministre, nous avons eu quelques temps forts qui ont fait l'unanimité de ce colloque, que je voulais rappeler en vous cédant la parole.

Mme Catherine TASCA, ministre de la culture et de la communication - Monsieur le président, mesdames, messieurs les députés, chers amis venus des pays voisins, mesdames, messieurs, je voudrais d'abord remercier la commission des affaires culturelles, familiales et sociales de l'Assemblée nationale, son président, Jean Le Garrec et la mission parlementaire conduite par Marcel Rogemont de leur

double initiative, celle d'une ample réflexion sur le cinéma et celle d'en soumettre les conclusions à un débat ouvert associant ceux que l'avenir du cinéma concernent.

Cette mission illustre bien le rôle que le Parlement peut remplir pour évaluer l'action des pouvoirs publics dans un domaine, le cinéma, qui tient une place constante dans la politique culturelle de la France.

Vous avez su lui donner une impulsion décisive en élargissant, dès l'origine, votre réflexion au cinéma européen, conscients de la nécessité de refonder une communauté cinématographique européenne que nous avons connue plus vivante dans les années soixante et soixante-dix, une communauté un peu mise à mal ou parfois désœuvrée en l'absence, dans certains pays, d'une réelle politique du cinéma.

Cette situation évolue cependant aujourd'hui de manière positive grâce à une mobilisation forte des cercles artistiques, de l'ensemble des organisations professionnelles et grâce aussi à certaines initiatives politiques. Vous avez cité, à juste raison, monsieur le président, les prises de positions de mon collègue M. Nida-Rümeling qui s'efforce actuellement d'engager l'Allemagne dans une politique de soutien à son cinéma.

Votre mission s'est vraiment déroulée à un moment opportun porté par la bonne santé du secteur du cinéma en France. L'année 2001 a été marquée par un succès que l'on peut qualifier, je pense, d'historique, du film français qui confirme à la fois sa vitalité et sa diversité et ce qu'il faut bien appeler une forme de réconciliation du public avec notre cinématographie. Cela sans rien concéder aux exigences d'une vraie qualité et de la recherche d'écriture singulière. Il y a cinquante-cinq ans que nous n'avions pas connu la même année, quatre films français dépassant les cinq millions d'entrées et le nombre de films millionnaires en nombre de spectateurs a plus que doublé par rapport aux années précédentes. Et l'on constate que les films français, y compris ceux qui sont réputés être plus difficiles, ont rencontré leur public. C'est donc toute la production française qui a bénéficié de cet engouement du public.

Je fais là une petite parenthèse pour répondre à l'interrogation de Madame la députée Grignaffini. Je ne pense pas que nous ayons les moyens de dire aujourd'hui que l'accroissement de la fréquentation est dû à une boulimie des spectateurs les plus éclairés ou, au contraire, à la venue d'un nouveau public. Pour ma part, je pense que la réponse n'est ni complètement d'un côté ni complètement de l'autre. Il est vrai que si certaines pratiques commerciales ont pu encourager les adeptes du cinéma à aller plus souvent voir des films, sans conteste possible, les chiffres de la fréquentation nous ont convaincus qu'il y avait véritablement là un nouveau public, un public plus large.

À cela s'ajoute, et c'est extrêmement important, un succès accru du film français dans le monde. Les résultats dans de nombreux pays ont atteint eux aussi des records. Les sélections et les distinctions dans les festivals internationaux se sont multipliées – le dernier festival de Berlin a encore apporté sa moisson de distinctions.

Tous ces indices concordants attestent que le cinéma devient un mode essentiel de notre culture. Mais je voudrais dire – car le soupçon de chauvinisme est vite là – que je suis persuadée que ce succès des films français au-delà de nos frontières est aussi la preuve de l'appétit croissant des publics du monde entier – en tout cas dans de

nombreux pays – pour les cinématographies étrangères. Je suis convaincue que si plus de pays parviennent à soutenir leur production originale de films et à se doter des moyens de les présenter hors de leurs frontières, les publics du monde attendent aussi cette offre diversifiée. Donc, le rappel que je fais du succès des films français hors de nos frontières n'est pas un cocorico unilatéral, il est plutôt, pour moi, le signe fort de cette attente des publics, aujourd'hui, d'une offre non seulement diversifiée à l'intérieur des frontières de chacun de nos pays, mais venant aussi des cinématographies étrangères. On retrouverait là d'ailleurs un appétit qui était manifeste dans les années soixante où nous étions les uns et les autres nourris par des cinématographies de pays voisins.

Face à ces succès du film français hors de ses frontières et face à ce tableau positif, pourquoi devons-nous rester vigilants et témoigner parfois d'une inquiétude sur l'avenir des cinémas français et européen ? Pour une raison fondamentale, qu'il est utile de rappeler alors que certains esprits, faisant état d'un contresens, disent qu'il serait temps d'abandonner la notion d'exception culturelle.

L'économie du cinéma est, parce qu'il s'agit de création, une économie en permanente situation de fragilité et de risque. Le risque est d'ailleurs la définition même de toute aventure de création. Face à ces risques, ce sont les choix politiques du gouvernement de Lionel Jospin, et notamment les aides publiques qui sont anciennes dans notre pays et qui ont été encore confortées depuis 1997, qui assurent, de fait, le meilleur cadre du développement du cinéma pour l'avenir. C'est vrai pour un cinéma dit de divertissement, ça l'est encore plus pour un cinéma qui se fixe des objectifs plus ambitieux concourant au pluralisme de la création. Il n'est donc jamais superflu de s'interroger sur l'avenir du cinéma. Le faire dans un contexte de croissance permet évidemment d'exercer son jugement avec plus de sérénité et de liberté aussi.

Nous savons que des échéances décisives, inscrites à l'horizon de 2004, justifient aujourd'hui une certaine mobilisation des esprits. 2004 est le terme fixé par la Commission européenne pour un réexamen général des systèmes d'aides au cinéma dans les pays de l'Union. C'est aussi, et je sais que les professionnels du cinéma appréhendent cette étape, la date à laquelle prennent fin les accords conclus en mai 2000 entre Canal Plus et les professionnels du cinéma ainsi que la convention conclue avec le Conseil supérieur de l'audiovisuel.

Du côté de la Commission européenne, je rappelle simplement que cet examen des systèmes nationaux a été engagé bien en amont de 2004 et que les travaux de la Commission et, en particulier, le travail de la commissaire Viviane Reding aujourd'hui, nous confirment dans la viabilité durable des systèmes d'aides nationales au cinéma.

Concernant les échéances nationales, je veux rappeler que les obligations essentielles des chaînes de télévision à l'égard du cinéma français et européen, notamment sa contribution à la production indépendante, viennent d'être réinscrites dans les décrets publiés fin 2001. Ces décrets, qui concernent l'ensemble des diffuseurs, ne sont aucunement limités à l'échéance 2004. J'espère que nos amis étrangers me pardonneront ce petit détour typiquement hexagonal.

Ceci étant dit, cela ne nous dispense évidemment pas de réfléchir à l'avenir.

Sur le plan national, les relations cinéma-télévision sont bien au cœur de notre réflexion et je pense que c'est le cas aussi au-delà de nos frontières, l'intervention de notre amie italienne l'a prouvée.

S'agissant de la diffusion des films, français et européens, la télévision est plus que jamais un enjeu important d'un point de vue culturel d'abord pour assurer la diffusion la plus large de notre patrimoine cinématographique auprès du public le plus diversifié et, j'ajoute, où qu'il habite, même s'il est loin des réseaux de salles d'exploitation et, sur le plan économique, pour permettre une meilleure valorisation des catalogues des producteurs indépendants qui est, nous le savons, la clé de la santé économique d'entreprises qui sont souvent sources d'innovation et de création.

La contribution, la participation des télévisions à cette économie est une nécessité évidente. Il n'est donc pas acceptable aujourd'hui, alors que la part des entrées réalisées par les films français en salle dépasse 40 %, que certaines chaînes de télévision principalement consacrées à la diffusion de films ne respectent pas leurs obligations en ce domaine.

De même, je juge indispensable que les chaînes du secteur public se mobilisent encore mieux en faveur de la diffusion des cinémas français et européen. C'est un complément indispensable de la politique d'éducation à l'image. Des discussions entre le service public en France et les professionnels sont en cours. Je souhaite qu'elles aboutissent rapidement pour organiser une diffusion et une programmation des films représentatifs de la production récente.

J'ajoute, car il est très difficile de dissocier le cadre national du cadre européen, que les services audiovisuels publics ont un rôle éminent à jouer dans la circulation des cinématographies européennes d'un territoire à l'autre.

Quant au rôle de la télévision dans le financement de notre cinéma, c'est à l'évidence un des piliers de notre système de soutien. Il n'existe à mes yeux aucun motif tangible de réduire la contribution des chaînes de télévision au bénéfice mutuel, d'ailleurs, des diffuseurs et du monde du cinéma.

En revanche, rien ne s'oppose, comme vous le suggérez opportunément dans votre rapport, à mener une réflexion sur une plus grande diversité des sources de financement, par la modernisation de notre système de soutien, par la réforme des SOFICA, par le développement des aides régionales, et David Kessler, le directeur général du Centre national de la cinématographie, a engagé sur ce thème depuis l'automne dernier cette réflexion dont il nous livrera dans quelques mois les conclusions.

Je pense que nous sommes donc tout à fait en phase avec votre souci d'assurer au cinéma français les conditions d'un développement durable.

Vous vous êtes également attachés à souligner un certain nombre d'autres objectifs plus ciblés et importants.

Les industries techniques, tout d'abord, sur lesquelles reposent un savoir-faire souvent indissociable de la qualité artistique de notre production, ont à financer de lourds investissements imposés par l'évolution rapide des technologies numériques. J'ai

donc demandé à une personne qualifiée un rapport détaillé sur ce secteur et des propositions concrètes d'actions.

Pour ce qui concerne l'amont et l'aval de la production, vous savez qu'un effort important a été engagé par mon ministère concrétisé par la mise en place de nouveaux dispositifs en faveur de l'écriture et de la distribution. Je pense qu'il ne faut jamais oublier qu'un film s'inscrit dans une longue chaîne si on veut lui assurer ses pleines chances d'être vu par le plus large public et dans les meilleures conditions. C'est pourquoi l'amont et l'aval sont au cœur de nos réflexions sur les évolutions, peut-être souhaitables, de notre système d'aides.

Reste un chantier important que vous abordez fort bien dans votre rapport, qui est celui de la concurrence dans le secteur de la distribution et la question aussi de la définition de l'indépendance. Beaucoup a été déjà fait dans le travail réglementaire accompli au cours de l'année 2001 pour réguler les relations entre les diffuseurs et la production indépendante. Comme vous le signalez, le contrôle des concentrations doit aussi devenir un outil efficace pour éviter que les alliances, fusions, acquisitions, que l'intégration aussi bien verticale qu'horizontale, ne portent atteinte à l'indépendance des acteurs de cette chaîne du cinéma et à la diversité de la production et de la diffusion.

Ainsi, la fusion Gaumont-Pathé a été soumise à des conditions précises. Il faudra veiller à leur application effective. Il en est de même pour la fusion Vivendi-Universal, approuvée par la Commission européenne. Le respect par ces acteurs économiques, désormais très puissants, des conditions posées par le contrôle des concentrations est évidemment essentiel. Et c'est un souci qu'il nous faut porter au niveau européen.

Une part importante de votre réflexion est consacrée à la construction d'un véritable espace cinématographique européen. Cela passe précisément par le droit européen de la concurrence, tout le monde en convient aujourd'hui. J'ai personnellement œuvré à ce que cette position soit partagée par un grand nombre de pays voisins lors de la présidence française de l'Union européenne, au cours du dernier semestre de l'année 2000, et je dois dire que nous nous sommes retrouvés nombreux sur cette position. Nous avons donc œuvré pour que ce droit européen protège les indépendants, bien sûr, plutôt que de servir à limiter la portée des aides nationales. Il faudra s'assurer que la Commission a bien été durablement convaincue de la légitimité de ces systèmes de soutien dans les pays bien sûr qui souhaitent s'en doter puisque nous sommes là dans un domaine qui relève éminemment de la subsidiarité.

Il faut également défendre les acquis de la directive « Télévision sans frontières » qui protège la diversité des producteurs et garantit celle des programmes. Je ne suis pas sourde, je sais que certains plaident pour une remise à plat, une révision complète de cette directive. Pour notre part, nous sommes convaincus qu'il faut plutôt conforter ses principes.

Enfin, il faut militer pour le développement d'actions positives à travers le plan « MEDIA PLUS ». Nous avons obtenu lors de la présidence française, avec le concours des autres pays membres, bien sûr, que ce programme dispose d'une enveloppe financière sensiblement accrue. Je pense que son budget devrait néanmoins encore progresser pour développer d'autres actions.

En d'autres termes, nous agissons pour que l'Europe soit porteuse d'une politique ferme en faveur du cinéma, en faveur de sa diversité et de sa créativité.

Tous les débats que nous avons avec les opérateurs et les organisations professionnelles très diverses du cinéma et notre action, en particulier réglementaire, sont un rempart constant face aux tentations de dérégulation de la part de ceux qui souhaiteraient utiliser des artifices pour tourner et donc affaiblir nos dispositifs nationaux. Tentatives de dérégulation qui, on le voit, prennent souvent appui et argument sur les évolutions technologiques et, de ce point de vue, l'arrivée de la télévision numérique terrestre semble avoir réalimenté ces réflexions dérégulatrices et les tentations de contournement de nos dispositifs.

A ce stade, je veux dire un mot sur le projet de création de chaînes cinéma qui seraient diffusées à partir du Luxembourg, à l'initiative de la société AB. Cette société et Canal satellite ont clairement affirmé que leur intention n'était pas de détourner la réglementation française. Nous en prenons acte avec satisfaction. Pour sa part, le Gouvernement y sera très attentif, qu'il s'agisse de l'application de la loi, des décrets ou des conventions qui pourront être passées entre les opérateurs, en particulier, lorsqu'il s'agira de programmes à destination de publics non exclusivement français. Comme le droit européen nous y autorise, nous n'accepterons pas que soit fragilisé un système dont nous constatons tous le succès. C'est d'ailleurs l'objet de ce colloque que d'en apporter, me semble-t-il, la démonstration. Je tenais donc à être claire, sur ce sujet.

Votre mission, monsieur le président, s'était fixé dès le départ un programme de travail vaste et ambitieux. Le résultat est un document que vous livrez aujourd'hui à l'appréciation de tous ceux pour qui l'avenir du cinéma, français et européen, constitue un enjeu culturel de premier ordre. En tant que ministre responsable de la langue française, je me réjouis de l'appréciation portée par Daniel Toscan du Plantier sur l'excellence de la langue de ce rapport !

Ma conviction la plus profonde est que l'intérêt de ce travail dépasse de beaucoup le cercle des experts, hommes politiques, responsables professionnels, acteurs de toute cette chaîne du cinéma que vous avez su réunir pour cette journée de travail. En fait, ce rapport concerne directement ces millions d'hommes et de femmes qui trouvent quotidiennement dans le cinéma, tout à la fois, un moyen de se divertir et aussi d'avoir un regard sur le monde où se jouent leurs libertés individuelle et collective.

M. Jean LE GARREC - Madame la ministre, merci de votre intervention qui cerne bien les contours d'un combat qui est devant nous.

Parfois, je me demande s'il ne faut pas des gestes symboliques. M. Toscan du Plantier évoquait la création d'une Académie européenne du cinéma. Tous les problèmes que vous avez évoqués sont importants, mais il faut parfois symboliser une volonté politique. Je mets cela dans le débat. Après tout, nous avons dans cette salle des représentants de plusieurs pays et s'ils manifestaient la même intention, peut-être pourrions-nous construire un symbole qui nous réunirait tous. Ce serait, je pense, tout à fait utile.

Par ailleurs, nous allons maintenant pouvoir participer à une projection d'un film en avant-première. Son metteur en scène, Manuel Poirier, a déjà réalisé un film qui a eu beaucoup de succès, «*Western*», tourné en Bretagne, plein de charme et de talent.

De plus, le film que nous allons voir «*Les femmes ou les enfants d'abord*» est une coproduction franco-espagnole.

Je pense que c'est aussi une bonne idée de terminer ce débat par la projection d'une coproduction.

Je vous remercie tous d'avoir assisté à ce débat, animateurs, créateurs, hommes politiques, venus parfois de très loin comme nos amis coréens, par exemple, avec lesquels nous avons maintenant quelques projets en commun. Votre présence montre bien qu'il y a quelque chose à faire entre nous, que ce quelque chose est commencé, qu'une dynamique est créée, qu'il faut absolument développer, car je pense que c'est un point fondamental d'une politique européenne.

*

* *

La commission a décidé, en application de l'article 145 du Règlement, le dépôt du rapport d'information en vue de sa publication.

3642 - Rapport d'information de M. Marcel Rogemont sur le cinéma