

Le soutien à la production cinématographique français : à qui profite l'exception culturelle ?

**Fabrice Lalevée
Florence Lévy-Hartmann**

RESUME :

Le cinéma français est massivement soutenu par les autorités publiques : les aides frôlent les 38% de la valeur ajoutée du secteur, et le « taux d'assistance effectif » 101% de la valeur ajoutée. Mais si ces aides génèrent une production abondante (240 films agréés en 2005), elles ne soutiennent que peu la qualité et l'originalité du cinéma français. La concentration et la constance de la manne publique sur les quelques firmes intégrées les plus puissantes du secteur, révèlent combien la politique cinématographique française est en porte à faux par rapport à l'objectif culturel affiché. Le calcul détaillé des taux de subvention pour deux bénéficiaires, Gaumont et EuropaCorp, confirme la capture de la politique française par ces firmes bien insérées dans les circuits commerciaux, français et internationaux. En 2002, l'assistance directe ou indirecte représente 95% de la valeur ajoutée produite par EuropaCorp, 90% de celle produite par Gaumont. Loin de nous l'idée de critiquer le cinéma français répondant à une logique commerciale légitime et vitale. Mais, de tels films – et de telles firmes – pourraient exister sur la base de la seule loi du marché. Au total, loin d'œuvrer pour la diversité culturelle, la politique cinématographique française actuelle amplifie des effets négatifs potentiels du marché (concentration abusive, uniformisation d'une partie de la production, clonage des œuvres américaines, etc.). De plus, au fil des années, le système de soutien au cinéma est devenu illisible. Les aides nouvelles se sont multipliées, se superposant et s'enchevêtrant aux dispositifs existants sans guère de rationalité. La complexité est telle que peu d'acteurs de la filière savent s'ils sont des gagnants ou des perdants nets du système actuel, ce qui renforce l'inertie en matière de réformes. La seule façon d'échapper à ce lent enlèvement est une évaluation du système de soutien actuel.

Mots-clés: Politique cinématographique française, Exception culturelle française, Diversité culturelle, Soutien automatique et soutien sélectif, Taux d'assistance effectif.

INDEX

I. Réformer la politique cinématographique française : « Urgences »	4
A. La montée des tensions domestiques	4
B. Une politique menacée d'obsolescence	5
C. Des opportunités internationales	5
II. La réforme de la politique cinématographique en France : « Circulez, y'a rien à voir... »	6
A. Un diagnostic lucide	6
B. La fuite en avant réglementaire	6
III. L'assistance à la production cinématographique française : « Le Colosse de Rhodes »	7
A. Les modalités de la politique cinématographique française	7
B. Le taux d'assistance effective	8
C. Méthodologie	9
D. Résultats et interprétations	9
IV. Les principaux bénéficiaires des aides à la production : « Que les gros salaires lèvent le doigt »	11
A. La concentration des aides	11
B. Les principaux bénéficiaires du soutien	12
C. Les cas de Gaumont et d'EuropaCorp	13
V. Les objectifs culturels de la politique cinématographique française ? « la boîte noire »	16

Le soutien à la production cinématographique en France : à qui profite l'exception culturelle en France ?

Fabrice Lalevée et Florence Lévy-Hartmann¹

INTRODUCTION

En novembre 2005, la publication d'une enquête menée par le Groupe d'Economie Mondiale afin de promouvoir la transparence sur l'octroi des aides de la Politique Agricole Commune en France² a suscité un commentaire plutôt gêné du Ministre de l'agriculture : « *Je suis pour la transparence, mais pour la transparence totale... Si on le fait pour l'agriculture, on doit le faire pour tous les secteurs économiques* ». Et un haut-fonctionnaire du ministère de l'agriculture de vanter les mérites du modèle agricole français incarnant une « *exception alimentaire, comme il existe une exception culturelle* » (*Libération*, 09/05/2005). Ces déclarations incitent à se pencher sur l'une des illustrations les plus symboliques de l'exception culturelle française : la politique cinématographique.

Cet article vise à apprécier la cohérence et l'efficacité des différents instruments de la politique publique française en faveur de la production cinématographique. Notre analyse s'appuiera sur l'estimation des taux nominaux et effectifs d'assistance de ce secteur. In fine, ces résultats nous permettront d'identifier les coûts et bénéfices, et donc les gagnants et perdants du système actuel. Ce processus d'évaluation s'impose comme un préalable indispensable pour une réforme efficace et, nous le verrons, incontournable de la politique cinématographique française.

I. Réformer la politique cinématographique française : « Urgences »

A. La montée des tensions domestiques

Vecteur de la spécificité et de l'identité culturelle d'un pays, les services audiovisuels constituent un domaine politiquement sensible. Cet aspect est d'autant plus avéré que les professionnels de ces secteurs sont par nature experts en gestion des relations publiques. De fait, les politiques cinématographiques et audiovisuelles font l'objet en France d'un singulier consensus. Erigées en « monstres sacrés », ces politiques sont d'autant plus difficiles à réformer.

Pourtant, plusieurs événements survenus au cours de la dernière décennie témoignent de tensions au sein de la filière cinématographique française : attaques virulentes d'une poignée de cinéastes contre la critique en 1996, polémique suite au lancement en 2000 de la carte d'abonnement illimité d'UGC puis du Pass Pathé/Gaumont/MK2, divisions des organisations professionnelles sur la question de l'ouverture des aides du Compte de soutien aux capitaux extra-européens (Affaire Warner relative à l'agrément d'Un long dimanche de fiançailles), conflit récurrent de l'intermittence depuis le protocole de juin 2003 (avec l'émergence dans certains discours d'une opposition entre « *les privilégiés et les laissez pour compte* » du système), et divergences exprimées lors du débat sur la loi DADVSI³ en 2006.

Lors de ces différents épisodes, des lignes de fracture plus ou moins prononcées, plus ou moins rationnelles, sont apparues entre les diverses organisations professionnelles, témoignant bien souvent des intérêts divergents entre les firmes (ou les réalisateurs) du centre oligopolistique et certaines

¹ Florence.levy@sciences-po.org & fabricelalevee@hotmail.fr

² Boulanger (2005).

³ Projet de loi relatif au Droit d'Auteur et aux Droits Voisins dans la Société de l'Information, voir à ce propos Lévy et Tornille (2006)

entreprises de la frange concurrentielle. Chacune de ces dissensions semble révéler les défaillances de la politique cinématographique française, ou au moins son incapacité à corriger les effets néfastes du marché sur la diversité des structures, des acteurs et des contenus offerts et consommés.

B. Une politique menacée d'obsolescence

La convergence croissante entre l'informatique, l'électronique grand public, les télécommunications et les industries de contenus modifie en profondeur les équilibres traditionnels de la filière cinématographique. Le progrès technologique implique une libéralisation croissante et irréversible des marchés de l'audiovisuel.

Les nouveaux modes de diffusion et de consommation des « œuvres de l'esprit » rendent obsolète une partie de l'arsenal traditionnel visant à protéger les industries culturelles domestiques : il en résulte une libéralisation de fait (et involontaire). Dans ces conditions, la volonté légitime de promouvoir la diversité culturelle impose de réviser les instruments destinés à assurer la satisfaction de cet objectif. Le contenu des accords bilatéraux de libre-échange conclus par les Etats-Unis⁴ souligne, en creux, la désuétude des instruments traditionnels. Selon Bernier (2004), la stratégie américaine en matière de traitement des biens et services culturels dans les accords commerciaux s'appuie désormais sur trois grandes caractéristiques : non démantèlement des mécanismes de soutien à la production de contenus audiovisuels ; maintien des exigences de contenu local et des autres obstacles au commerce audiovisuel concernant les technologies traditionnelles ; et engagement à soustraire les réseaux numériques de tout protectionnisme culturel.

Les Etats-Unis anticipent donc l'émergence d'un secteur de la communication dominé par les industries des TIC et le déclin des modèles économiques traditionnels des industries de contenus et de leurs protections.

L'arrivée de nouveaux entrants issus des secteurs de l'informatique et/ou des télécommunications sur le segment des achats de droits audiovisuels redéfinit par ailleurs les contours de la concurrence au sein du paysage audiovisuel français. La récente fusion des bouquets satellitaires TPS et CanalSat illustre cette nouvelle donne : elle s'impose comme une opération défensive des opérateurs historiques de la télévision face à l'émergence concurrentielle des nouveaux entrants. Par ailleurs, à moyen terme, la prise de contrôle probable (déjà largement en cours aux Etats-Unis) des firmes productrices de contenus (dont la sphère d'influence et la structure capitaliste sont essentiellement domestiques) par des groupes de télécommunication et/ou d'informatique largement internationalisés impliquera une libéralisation (une fois de plus subie) des industries de contenus.

Ces mutations technologiques et capitalistiques poussent vers une remise à plat du système d'aides actuel, et ce afin de satisfaire l'objectif de diversité culturelle.

C. Des opportunités internationales

L'actuel assouplissement des contraintes internationales ouvre une fenêtre d'opportunité particulièrement favorable, mais temporaire, pour qu'une refonte en profondeur du système français s'effectue en toute sérénité.

Le 22 mars 2006 la Commission européenne a une nouvelle fois validé le système d'aides français, et ce jusqu'en 2011⁵. D'autre part, au sein de l'OMC, la pression américaine sur la question audiovisuelle se fait moins ouverte : les négociateurs américains préfèrent s'assurer la coopération des Etats en matière de lutte contre le piratage plutôt que de rouvrir le conflit sur les subventions et les quotas, qu'ils n'abordent frontalement que lors des négociations bilatérales (où ils sont assurés d'être en position de force).

Il n'est d'ailleurs guère souhaitable que les négociations continuent de s'enliser au sein du comité des services de l'OMC. En effet, l'intérêt des pays soucieux de préserver leurs structures et cultures cinématographiques et audiovisuelles réside davantage dans la poursuite de négociations au sein de l'enceinte multilatérale, régulée et transparente, plutôt que dans le retour à un bilatéralisme au sein

⁴ Chili (2002), Singapour (2003), Pays d'Amérique centrale (2003), Australie (2004) et Maroc (2004).

⁵ Seul le mécanisme du crédit d'impôt a posé problème, mais a finalement été entériné suite à sa transformation en mécanisme sélectif.

duquel la loi du plus fort s'exprime sans aucune contestation possible. Cette réhabilitation de l'OMC est d'autant plus justifiée que plusieurs facteurs incitent à nuancer les peurs récurrentes des professionnels français sur ses menaces supposées. Le régime actuel du commerce international n'impose pratiquement pas de contraintes aux pays membres de l'OMC. En fait comme le souligne Messerlin (2003), « *il n'imposera de contraintes qu'acceptées et utiles pour la France, si celle-ci gère bien les négociations sur les services à venir* ». De plus, le processus de libéralisation des services est très éloigné de celui structurant les biens : le principe de réciprocité, élément moteur des négociations sur les biens, est en effet difficilement applicable dans le cas des services (Jacquet, Messerlin et Tubiana, 1999), et particulièrement dans le cas des services audiovisuels (Messerlin et Cocq, 2004).

Dès lors, Roy (2005) estime que l'OMC, loin de représenter une menace pour le système français, pourrait s'imposer comme le moteur d'une réforme visant à accroître l'efficacité de la politique cinématographique française. D'ailleurs, l'adoption le 20 octobre 2005 de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles à l'UNESCO introduit, s'il en était besoin, une garantie supplémentaire du faible degré des contraintes extérieures pesant aujourd'hui sur la politique cinématographique française.

Pourtant, malgré ces diverses pressions, garanties et opportunités internationales, de nombreux éléments soulignent la résistance d'ensemble du système français.

II. La réforme de la politique cinématographique en France : « Circulez, y'a rien à voir... »

A. Un diagnostic lucide

Les pouvoirs publics semblent parfaitement conscients des dysfonctionnements croissants du système et de la nécessité de sa réforme. En 2002, le rapport du groupe de travail du Centre National de la Cinématographie sur le financement du cinéma français mentionnait : « *...les professionnels du cinéma s'inquiètent et pressentent un climat de crise de croissance... Cette inquiétude tient [...] d'une part à la nouvelle physionomie de la production française marquée par un très net développement de films à budget élevés, qui nécessitent des apports en financement substantiels et la mobilisation de nombreuses sources de financement* » (CNC, 2002). De même, Jean-Jacques Aillagon, alors ministre de la Culture, identifiait dans un communiqué du 30 avril 2003 des « *indices de fragilisation* » du cinéma français, avec notamment des difficultés particulièrement sensibles pour « *les producteurs indépendants, moteurs reconnus de la créativité et du renouvellement des talents... Les distributeurs indépendants sont dans une situation similaire* ». A première vue, ce double diagnostic militait pour une réorganisation interne des instruments du compte de soutien au profit d'objectifs culturels clairement identifiés.

B. La fuite en avant réglementaire

Pourtant, la réponse politique à ce diagnostic fut toute autre. Elle a consisté en la création de nouveaux dispositifs : crédit d'impôt, intensification de l'aide des régions. Ces nouveaux instruments ont un peu plus complexifié un système d'aides, déjà confus. Surtout, ils n'ont constitué en aucun cas un remède aux difficultés recensées. Ainsi, à la veille de l'ouverture du Festival de Cannes 2006, Véronique Cayla, nouvelle directrice du CNC, ne peut qu'une fois de plus constater la persistance des dysfonctionnements du système français : « *le CNC doit veiller à ce que son système d'aides ne favorise pas un certain natalisme* » (*Les Echos*, 18/05/2006). Et Patrick Sobelman, directeur audacieux de la société Ex-Nihilo, de s'énerver : « *La réussite économique n'est pas le seul critère pour tourner... Nous sommes aussi dans une logique de recherche fondamentale* » (*Les Echos*, 18/05/2006).

Cette irrationalité illustre en fait le mode d'élaboration de la politique cinématographique française depuis une dizaine d'années. En amont, les rapports sectoriels se multiplient, commandités à des experts plus ou moins neutres (hauts-fonctionnaires ayant fait une partie de leur carrière dans le secteur audiovisuel, professionnels du secteur...). Entre 2000 et janvier 2006, 17 rapports relatifs à la filière cinématographique ou à la production audiovisuelle sont recensés, sans compter les rapports

parlementaires sur le secteur. Ensuite les pouvoirs publics choisissent d'appliquer généralement les recommandations préconisant l'instauration d'une nouvelle mesure d'aide. A l'inverse, les propositions, pourtant nombreuses, militant pour un bouleversement de l'architecture du compte de soutien ne sont pratiquement jamais prises en compte.

Le système apparaît clairement inflationniste : les aides nouvelles se multiplient en fonction des retournements plus ou moins persistants des marchés et/ou des pressions des lobbies. Elles se superposent et s'enchevêtrent aux dispositifs existants sans aucune rationalité. Il en résulte une complexité d'ensemble telle que peu d'acteurs de la filière savent s'ils sont des gagnants ou des perdants nets du système actuel. D'où un renforcement de l'inertie en matière de réformes qui prévaut dans le secteur. Afin d'échapper à ce statu quo, une évaluation détaillée du système de soutien actuel s'impose.

III. L'assistance à la production cinématographique française : « Le Colosse de Rhodes »

A. Les modalités de la politique cinématographique française

Par le montant de ses ressources et la multitude de ses instruments, la politique cinématographique française constitue aujourd'hui une véritable exception au niveau international. En 2004, la France, avec un montant d'aides (cinéma + audiovisuel) de 523,4 M€, s'impose largement en tête des pays de l'Europe des 15 (Tableau 1).

Tableau 1

Evolution des aides publiques aux secteurs cinématographique et audiovisuel dans l'Europe des 15

En M€	2000	2001	2002	2003	2004
Allemagne	152,9	189,9	187,6	199,3	205,8
Espagne	55,4	57,2	71,3	99,3	74,9
France	417,4	492,0	492,0	488,4	523,4
Grande-Bretagne	73,6	67,6	76,0	120,9	114,1
Italie	94,5	99,0	77,3	91,5	90,4
Total	793,8	905,7	904,2	999,4	1008,6
Europe 15	992,2	1 120,5	1 129,2	1 216,3	1 232,3
Subventions françaises/ Subventions domestiques des pays de l'UE 15	42,1%	43,9%	43,6%	40,2%	42,5%

Source : Observatoire Européen de l'Audiovisuel (2006).

La base de données KORDA de l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel recense ainsi près de 160 dispositifs de soutien en faveur des filières cinématographiques et audiovisuelles françaises, dont une cinquantaine environ sont affectées à la production de longs métrages.

La majorité de ces soutiens transitent par le CNC et son compte de soutien. Ce dernier est principalement alimenté par des transferts opérés entre les différents maillons de la filière (taxes prélevées sur le prix du billet de cinéma, sur le chiffre d'affaires des diffuseurs, sur la location et la vente des vidéogrammes...). Les aides interviennent sur l'ensemble des secteurs de la filière (production, distribution, exploitation) et sont octroyées selon deux modes d'attribution (automatique ou sélectif). Par ailleurs, les aides locales et régionales se déploient en France depuis une vingtaine d'années. Fin 2005, les conventions CNC/Etat/Région couvrent ainsi 24 des 26 Régions françaises (ne manquent que la Guyane et la Martinique). En 2005, la somme des engagements inscrits dans le cadre des conventions s'élève à 61,3 M€ (soit 34,3 % de plus qu'en 2004).

Outre ces dispositifs financés par le Compte de soutien, la politique cinématographique française s'appuie également sur des mécanismes d'incitation fiscale (SOFICA et crédit d'impôt). De plus, le

régime de l'intermittence permet au secteur de bénéficier d'une main d'œuvre hyper flexible à un moindre coût⁶. Enfin, la production cinématographique bénéficie d'importants flux financiers générés par un encadrement réglementaire particulièrement contraignant (au regard de la norme européenne posée par la Directive Télévisions sans Frontières) de l'activité des diffuseurs. Les quotas de production impliquent notamment que les chaînes gratuites nationales consacrent 3,2% de leurs chiffres d'affaire à la production d'œuvres cinématographiques européennes (12% dans le cas de Canal+), dont au moins 2,5% aux œuvres d'expression originale française (9% dans le cas de Canal+). Parallèlement, les chaînes de télévision doivent diffuser 60% d'œuvres européennes dont 40% d'œuvres d'expression originale française.

A l'échelon européen, des aides sont attribuées via le fonds Eurimages du Conseil de l'Europe (soutien aux coproductions européennes) et via les programmes successifs MEDIA de la Commission européenne (soutien à la compétitivité des industries audiovisuelles européennes).

B. Le taux d'assistance effective

Notre évaluation du soutien public à la production cinématographique française s'appuie sur le calcul du Taux d'Assistance Effectif (TAE).

Cet indicateur a été développé par les services gouvernementaux australiens au milieu des années 1960. Il est symétrique au taux de protection effectif (TPE), fréquemment employé en commerce international. La particularité de ces deux instruments réside dans la prise en compte de l'ensemble des mécanismes de politique publique sur un secteur donné : ceux qui concernent la production du bien ou service final, mais aussi les consommations intermédiaires et la valeur ajoutée.

Pour rappel, le TPE évalue la protection d'un produit donné (droit de douane, équivalent tarifaire, subventions etc..) en considérant aussi la dé-protection provoquée par la protection de ses inputs. En effet, la protection accordée aux inputs peut impliquer une augmentation de leurs prix et donc une diminution de la valeur ajoutée du produit final. Il en résulte une dé-protection de l'industrie considérée.

Le TAE quant à lui inventorie l'assistance offerte à un produit donné (directe et indirecte, sur le produit ou sur sa valeur ajoutée) en tenant compte de la dé-assistance provoquée par le soutien aux consommations intermédiaires.

La conduite d'une analyse en termes de TAE suppose la vérification de l'hypothèse selon laquelle l'assistance accordée à un secteur est capturée par l'industrie concernée et n'est pas répercutée intégralement par une baisse des prix à la consommation. Elle se vérifie lorsque les produits assistés sont confrontés à un prix mondial unique, comme dans le cas des produits agricoles. Le marché du film donne lieu à un important commerce international (au contraire de la plupart des services), mais n'est pas organisé autour d'un prix mondial. Cependant, les marchés du cinéma en France se structurent de manière telle que l'assistance est capturée par les industries domestiques et n'implique pas une baisse des prix des films français. La mesure d'un TAE de la production de films en France est donc pertinente.

L'élaboration d'un TAE permet de tirer plusieurs enseignements :

- Il accroît la connaissance et la compréhension d'un secteur grâce à recensement approfondi des formes directes et indirectes de soutien, tant au niveau du produit final que de sa valeur ajoutée ou de ses consommations intermédiaires.
- Il synthétise ces multiples instruments en un indicateur simple, économiquement cohérent et riche en informations. Celui-ci permet alors d'établir des comparaisons inter-temporelles ou inter-sectorielles.
- Il détermine le degré de cohérence d'une politique d'assistance⁷.
- Il instaure plus de transparence sur le fonctionnement de marchés parfois opaques et permet au régulateur d'accroître son degré d'information. Par conséquent il renforce l'efficacité potentielle de son action.

⁶ A ce sujet : Menger (2005), Dantec et Lévy-Hartmann (2006)

⁷ La juxtaposition du soutien à une production finale et à ses inputs est incohérente puisque le soutien aux inputs provoque une hausse des coûts de production de l'industrie protégée.

C. Méthodologie

L'établissement du taux d'assistance effective suppose une revue, la plus complète possible, des différentes formes d'assistance à la production cinématographique en France. Notre inventaire ne prétend pas à l'exhaustivité. Les montants des aides les plus marginales sont rarement publiés (aides à la musique de films de longs métrages, aide aux cinématographies d'outre mer etc.), et certaines aides sont difficilement quantifiables (abattements de taxes professionnelles, impact des droits d'auteurs...). Nous avons toutefois pu retrouver ou estimer un grand nombre de variables, fait rare pour une industrie de services. En effet, très peu de calculs de TAE ont été menés dans le domaine des services du fait de la rareté des données. A notre connaissance, aucun TAE n'a jusqu'à présent été calculé pour la production cinématographique.

Concrètement, le calcul se compose de quatre étapes⁸.

- L'assistance à la production. Il s'agit des différentes aides qui accroissent le revenu que le producteur tire de ses films. Ces aides sont déduites de la valeur observée de la production (i.e. la valeur aidée de la production) afin d'obtenir une valeur non aidée de la production. De là est calculé le soutien nominal à la production (assistance à la production / valeur non aidée de la production).

- L'assistance aux consommations intermédiaires. La prise en compte des mesures modifiant les prix des consommations intermédiaires permet d'établir un taux nominal d'assistance aux inputs, qui représente une dé-assistance pour la production de films.

- L'assistance à la valeur ajoutée. De nombreux instruments soutiennent les facteurs de production employés dans la fabrication d'un film (les capitaux investis et les moyens humains mis à contribution). Ainsi l'intermittence implique une baisse du coût du travail (employés des maisons de production, artistes et techniciens). De même, les SOFICAs favorisent les investissements de capitaux dans la production cinématographique.

- La compilation des différentes assistances (à la production et à la valeur ajoutée) et dé-assistance (aux consommations intermédiaires) permet alors d'élaborer un équivalent subvention net, qui est rapporté à la valeur ajoutée non aidée (valeur de la production non aidée – consommations intermédiaires non aidées) pour déduire le TAE final.

Nos estimations de la valeur de la production et des différents équivalents subventions se fondent sur des hypothèses prudentes. Elles retiennent systématiquement les fourchettes basses d'évaluation. Le détail des sources mobilisées et des méthodes de calculs employées figure dans l'annexe 1.

D. Résultats et interprétations

Le tableau 2 présente le calcul détaillé du TAE de la production cinématographique française en 2004. Alors que le taux nominal d'assistance se situe autour de 38%, le taux effectif s'élève à plus de 101% de la valeur ajoutée, soit une proportion considérable. Rappelons que le TAE représente, par rapport à une hypothétique situation de non assistance, l'augmentation de la valeur ajoutée d'un secteur par unité produite due aux différentes formes d'assistance.

Tableau 2
Détail du calcul du TAE pour 2004 (M€)

Production		
AP	Valeur assistée de la production	1260,47
Assistance à la production		
	Droits de douane	0,00
	Aides à la production :	348,97
	_ Dont : Equivalents subventions des quotas de diffusion et de production	193,61
	_ Dont : Soutien automatique à la production	74,30
	_ Dont : Avances sur recette avant et après réalisation	26,18
	_ Dont : Autres aides sélectives à la production :	9,25

⁸ Pour une méthodologie détaillée, voir par exemple : Industry Commission, 1995.

	___ Dont : Aide au développement des projets de films de long métrage	2,70
	___ Dont : Dispositif pour la création artistique multimédia (DICREAM)	1,30
	___ Dont : Aide à la production expérimentale	1,01
	___ Dont : Aides aux films en langue étrangère	0,67
	___ Dont : Aide pour les coproductions internationales	3,57
	_ Dont : Montants investis par le CNC en régions	6,25
	_ Dont : Montants investis par les régions	24,76
	_ Dont : Soutiens européens :	14,62
	___ Dont : Eurimages, aide à la coproduction	11,12
	___ Dont : Programme media, volet développement de projets	3,50
GSE	Equivalent-subvention brut	348,97
UP = AP - GSE	Valeur non aidée de la production	911,50
NRA= GSE/UP*100	Taux nominal d'assistance à la production	38,28
Assistance aux inputs		
AM	Inputs	542,00
	Droits de douane	27,10
TEM	Equivalent taxe des inputs	27,10
UM= AM - TEM	Valeur non aidée des inputs	514,90
NRM= TEM/UM*100	Taux nominal d'assistance aux inputs	5,26
Assistance à la VA		
	Intermittence dans la production	19,41
	Intermittence dans les industries techniques	4,78
	SOFICA	21,00
	Crédit d'impôt	25,00
	Projet RIAM	3,10
	Aide à la recherche et au développement	
	Aide aux nouvelles technologies en production	0,49
	Aide à l'investissement des industries techniques	5,40
	Aides à l'écriture et à la réécriture	0,50
	Trophée du premier scénario	0,06
SVA	Subvention à la VA	79,74
AVA= AP-AM+SVA	Valeur ajoutée aidée	798,21
UVA=UP-UM	Valeur ajoutée non aidée	396,60
NSE=GSE-TEM+SVA	Equivalent-subvention net	401,61
ERA=NSE/UVA*100	Taux effectif d'assistance à la VA	101,26

Sources en annexe 1 ; Calculs des auteurs

La régulation cinématographique française permet donc aux producteurs domestiques de doubler leur valeur ajoutée par unité produite. En 2004, l'équivalent subvention net accordé à la filière cinématographique dépasse en effet les 401 M€ pour une valeur ajoutée non aidée de 396,6M€. Le calcul du TAE permet ainsi de rompre avec une hypocrisie récurrente chez certains professionnels : celle du manque de moyens accordés au cinéma en France.

A ce stade, il serait opportun de pouvoir mener des comparaisons internationales. Toutefois, celles-ci se révèlent malaisées en raison de la rareté des calculs de TAE dans le domaine des services⁹. Ainsi, aucune comparaison ne peut, pour le moment, être menée avec l'assistance des productions cinématographiques du reste du monde. A titre indicatif, en 2002-03, le secteur textiles et vêtements affichait en Australie le TAE le plus élevé (parmi les secteurs agricoles et manufacturés) avec 24.2%. En d'autres termes, dans un contexte international critique pour les industries textiles des pays

⁹ Le calcul d'un TAE nécessite de réunir une somme considérable d'informations. La Productivity Commission Australienne évalue chaque année les taux d'assistance effectif des secteurs agricoles et industriels, mais pas ceux des activités de services, souvent difficilement mesurables.

développés, les producteurs textiles australiens demeurent proportionnellement bien moins soutenus que les producteurs cinématographiques français.

Malgré l'ampleur de ses instruments, la politique cinématographique française ne se révèle pas particulièrement incohérente dans sa ventilation inputs / outputs. Les mesures portant sur les consommations intermédiaires n'augmentent leurs prix que de 5,26%. Ce constat illustre une volonté de protéger prioritairement les producteurs, et de contenir le coût de leurs consommations intermédiaires¹⁰.

L'étude inter-temporelle du TAE permet d'analyser l'évolution de la politique d'aide au cinéma ces dix dernières années. Le tableau 3 souligne la stabilité relative du TAE de la production cinématographique française sur dix ans, alors même que la valeur de la production double sur la période.

Tableau 3
Synthèse des TAE 1995-2004

M€	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Valeur assistée de la production	681,00	785,00	876,00	861,00	924,00	963,24	1103,64	1054,78	1333,31	1260,47
Valeur ajoutée non aidée	185,94	236,30	267,37	238,19	270,89	286,46	348,27	323,37	482,83	396,60
Equivalent subvention net	226,07	239,23	264,06	286,91	292,13	307,23	323,82	328,54	332,49	401,61
TAE (%)	121,59	101,24	98,76	120,45	107,84	107,25	92,98	101,60	68,86	101,26

Calculs des auteurs

Il s'est donc opéré un constant réajustement des sommes allouées au secteur. Le caractère automatique d'une partie des aides explique pour partie ce phénomène. Surtout, de nouvelles aides apparaissent régulièrement, permettant une stabilisation du taux d'assistance du secteur stable autour de 100%. A titre d'exemple, après une année 2003 marquée par une forte hausse de la valeur de la production, et une sensible baisse du TAE (69%), l'assistance remonte fortement en 2004 à plus de 101%, en grande partie grâce à l'instauration du crédit d'impôt.

L'aide à la production cinématographique française est massive et systématique. Si elle cherchait uniquement à corriger les défaillances du fonctionnement des marchés du cinéma, à soutenir les œuvres difficiles, le renouvellement des talents et la qualité, elle pourrait être légitimée par la théorie économique. Mais l'analyse montre que la répartition de cette manne profite principalement aux firmes intégrées du centre oligopolistique. En cela, la politique cinématographique française se place en porte à faux par rapport aux objectifs culturels qu'elle affiche.

IV. Les principaux bénéficiaires des aides à la production : « Que les gros salaires lèvent le doigt »

A. La concentration des aides

L'analyse du Compte de soutien à l'Industrie Cinématographique révèle de nombreuses similitudes entre les instruments de la Politique Agricole Commune et ceux de la politique cinématographique française. La première concerne l'octroi des aides. Dans les deux cas, celle-ci s'établit selon deux procédés bien distincts :

- Le mode d'attribution automatique (équivalent, dans le cas de l'agriculture, aux aides directes liées au niveau de la production). L'octroi de l'aide est lié à la recette générée par le film lors de son

¹⁰ Si le crédit d'impôt, destiné à relocaliser les tournages en France, profite indirectement aux industries techniques françaises, il est concrètement touché par les producteurs. Ce mécanisme n'est donc pas comptabilisé comme une assistance aux inputs mais comme une aide à la valeur ajoutée produite.

exploitation sur les différents supports (exploitation en salles, diffusion télévisuelle depuis 1986, édition vidéo depuis 1994).

- Le mode d'attribution sélectif. Dans le cas de la politique cinématographique, l'octroi de l'aide est défini, après l'examen d'un dossier par une commission spécialisée, en fonction du respect d'un certain nombre de critères qualitatifs. Ces aides visent à satisfaire des objectifs comme le renouvellement des talents, la diffusion des cinématographies peu diffusées, l'éducation à l'image (équivalents au respect des normes environnementales, au développement rural dans le cas des aides sélectives octroyées par la PAC). La présentation comptable du Compte distingue l'aide sélective à la production (« Avance sur Recettes » – AR) des autres aides sélectives¹¹.

Pour les deux secteurs, cette dichotomie se traduit par une forte suprématie des aides automatiques qui s'imposent comme des instruments pro-marché : elles renforcent la position des firmes domestiques les plus puissantes au sein de chacun des secteurs. Ainsi en 2005, sur les 125,5 M€ d'aides octroyées aux producteurs de films français, 75 M€ l'ont été sous forme d'aides automatiques. De même, pour l'agriculture, la Confédération Paysanne estime que les agriculteurs français reçoivent en moyenne 11 milliards d'euros de soutien public, dont 8,5 milliards sous forme d'aides directes.

Dans ces conditions, le soutien aux producteurs de films français révèle une forte concentration au profit des firmes les plus puissantes du secteur et n'œuvrant pas spécifiquement pour une production éloignée des normes dominantes du marché.

B. Les principaux bénéficiaires du soutien

Le CNC, en toute transparence, dresse chaque année la liste des principaux bénéficiaires du soutien automatique à la production, l'aide la plus massive du système français. En 2005, 10 sociétés mobilisent 61% du soutien automatique à la production quand 115 sociétés se partagent seulement 10% du montant.

Les firmes mobilisant le plus de soutien automatique en 2005 sont pour l'essentiel des filiales de production des chaînes de télévision hertziennes (TF1 Films Production, France 2 Cinéma et France 3 Cinéma, M6 Films, Studio Canal) et les firmes intégrées du centre oligopolistique (EuropaCorp¹², Gaumont, UGC, Pathé). Le taux de rotation des firmes principales bénéficiaires du Soutien Automatique est très faible entre 2004 et 2005 (20%) : huit des dix principales bénéficiaires du soutien automatique en 2005 figuraient déjà dans la liste l'année précédente. Surtout, cinq d'entre elles (dont la plupart des filiales de production des chaînes de télévision) étaient déjà parmi les dix premiers récipiendaires en 1995.

Au passage, la présence des filiales des chaînes de télévision parmi les principaux bénéficiaires du soutien automatique illustre l'un des nombreux doublons du système français. Le soutien à la production cinématographique domestique induit une obligation d'investissement des diffuseurs. Toutefois, de manière paradoxale, ces investissements ouvrent droit au soutien automatique (dans le cas d'un apport en part coproducteur) pour les filiales cinéma de ces mêmes chaînes. Les diffuseurs contribuent donc au financement du compte de soutien à l'industrie cinématographique (à hauteur de 5,5 % de leur chiffre d'affaires) et profitent en retour de ses ressources par le biais de leurs filiales. Cocq (2000) met en évidence les effets néfastes qui en résultent : « *cet enchevêtrement contradictoire des instruments peut être finalement analysé comme une dépossession (orchestrée par la réglementation) par le secteur télévisuel d'une partie des recettes potentielles des producteurs ou des autres ayant droits. Une telle situation permet alors à ce secteur d'amoinrir à hauteur de 7,6 % le coût du respect de ses obligations* »¹³.

¹¹ Parmi lesquelles les aides à la musique de films de long métrage, aux cinématographies peu diffusées, au développement de projets de films de long métrage, aux salles maintenant une programmation difficile face à la concurrence, sélective à la création et à la modernisation des salles, à la distribution, à la distribution de films pour le jeune public, à la distribution de films de répertoire, à la distribution de rétrospectives, pour les oeuvres cinématographiques d'outre-mer, au programme de films réédités, aux documentaires de création, à la réécriture, à l'écriture, ou encore pour les nouveaux talents.

¹² Société de production de Luc Besson.

¹³ Cf. Cocq (2000).

En somme le lien étroit entre la principale mesure de soutien public (le soutien automatique) et les firmes du centre oligopolistique de la filière cinématographique française rend caduque une des critiques récurrentes adressés au système français. Contrairement à une idée trop largement répandue, celui-ci ne vise pas à produire des petits films destinés à une minorité (Cluzel, 2003). Bien au contraire, le dispositif de l'avance sur recettes demeure marginal au sein des aides à la production. La politique cinématographique française, en bénéficiant aux firmes les moins innovantes, uniformise une partie de la production conformément aux normes du marché : la demande des chaînes de télévision et le clonage des œuvres américaines dont elle est censée protéger les producteurs français.

Tableau 4

Les dix firmes mobilisant les montants les plus importants de soutien automatique (SA) à la production, 2003-2005

Rang	2003	2004	2005
1	Pathé Renn Production	EuropaCorp	TF1 Films Production
2	StudioCanal	TF1 Films Production	Pathé Renn Productions
3	Cinécomic (filiale de Gaumont)	Gaumont	EuropaCorp
4	TF1 films production	UGC Images	Gaumont
5	Gaumont	France 2 Cinéma	France 2 Cinéma
6	France 2 cinéma	Pathé Renn Production	M6 Films
7	Cabale (filiale de TF1)	ARP	France 3 Cinéma
8	La petite reine	Vertigo Production	StudioCanal
9	France 3 Cinéma	StudioCanal	SAJ
10	EuropaCorp	M6 Films	ARP
<hr/>			
Dépenses totales du compte de soutien pour le cinéma (M€)	240.16	258.71	266.65
— Dont : SA à la production (M€)	73,86	70,06	74,02
— Dont : SA production mobilisé par les dix premiers bénéficiaires (M€)	40,60	42,70	44,40
<hr/>			
Part du SA production mobilisé par les 10 premiers bénéficiaires	55.0%	60.9%	60.0%
Part du soutien total du CNC au cinéma mobilisé par le SA production des 10 premiers bénéficiaires	16.9%	16.5%	16.7%

Source : CNC ; Calculs des auteurs

La concentration des aides sur quelques agents puissants et intégrés suscite des inquiétudes en termes de diversité culturelle et de soutien à la création. Les visées industrielles n'auraient-elle pas pris le dessus sur les préoccupations culturelles, mettant à mal la logique binaire initiale du système d'aide français (renforcement économique / soutien culturel) ? Le calcul des TAE pour l'activité de production des sociétés Gaumont et EuropaCorp, qui figurent parmi les principaux récipiendaires du SA, illustre ce postulat.

C. Les cas de Gaumont et d'EuropaCorp

La publication de rapports financiers détaillés par les sociétés Gaumont et EuropaCorp a rendu possible l'estimation de leurs taux d'assistance effectifs.

Comme le montre le tableau 5, les TAE de Gaumont et d'EuropaCorp s'avèrent très élevés, alors que ces firmes sont complètement insérées dans les circuits commerciaux français et internationaux. Ainsi en 2002, l'assistance représente 95% de la valeur ajoutée produite par EuropaCorp, et 90% de celle produite par Gaumont.

Les films de la Gaumont et d'EuropaCorp ne touchent pratiquement aucune aide attribuée sur un mode sélectif (avance sur recettes, Eurimages, aides régionales etc...), ce qui démontre leurs faibles prétentions culturelles. D'ailleurs, logiquement et sans ambiguïté, EuropaCorp se revendique comme appartenant au « *marché mondial de l'entertainment cinématographique* »¹⁴ et cette firme reconnaît chercher à « *développer, sur la base de films particulièrement étudiés, une optimisation de sa rentabilité par rapport aux capitaux investis tout en réduisant les risques commerciaux* »¹⁵.

Tableau 5
TAE des sociétés Gaumont et EuropaCorp en 2002

	EuropaCorp 2002	Gaumont 2002
Valeur assistée de la production (M€)	104.837	80.62
CA	67,3	60,8
Production immobilisée	37.537	19.82
Droits de douane	0	0
Aides à la production (CNC, régions, Europe, réglementation...)	30,876	23,31
Dont : Equivalents subventions des quotas de diffusion (achats de droits)	9,2	10,9
Dont : Equivalents subventions des quotas de diffusion (préachats)	9,936	2,87
Dont : Equivalent subvention des quotas de production (coproductions)	1,2	0,42
Dont : Soutien automatique à la production	10,1	9,12
Dont : Avances sur recette avant et après réalisation	0	0
Dont : Autres aides sélectives à la production:	0,04	0
Dont : Aides régionales	0	0
Dont : Soutiens européens :	0,4	0
Equivalent-subvention brut	30,88	23,31
Valeur non aidée de la production	73,96	57,31
Taux nominal d'assistance à la production	41,75	40,67
Inputs	45.08	34.67
Droits de douane	2,25	1,73
Equivalent taxe des inputs	2,25	1,73
Valeur non aidée des inputs	42,83	32,93
Taux nominal d'assistance aux inputs	5,26	5,26
Intermittence	1,13	0,41
SOFICA	0	0
Subvention à la VA	1,13	0,41
Valeur ajoutée aidée	60,89	46,36
Valeur ajoutée non aidée	31,14	24,38
Equivalent-subvention net	29,75	21,99
Taux effectif d'assistance à la VA	95,56	90,20

Sources : chiffres figurant dans les bilans Gaumont et EuropaCorp, calculs et estimations des auteurs.

Précisons qu'il ne s'agit nullement ici de critiquer le positionnement stratégique d'EuropaCorp, absolument légitime, mais d'interroger l'utilité d'un soutien public massif vers cette firme appartenant aux réseaux marchands internationaux et financièrement saine. Car, consciente de ses capacités

¹⁴ Id.

¹⁵ EuropaCorp (2002).

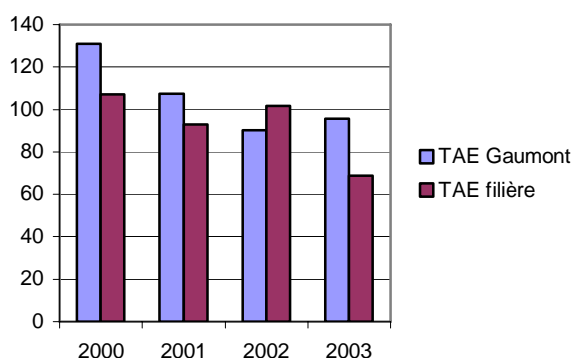
commerciales, EuropaCorp écrit ne pas « [faire] reposer sa stratégie financière sur une quelconque aide gouvernementale »¹⁶. Et pourtant, ses films, comme ceux de la Gaumont, mobilisent une part conséquente des mécanismes d'aides aménagés par la politique cinématographique française. Comment expliquer alors, malgré la prudence des calculs, l'importance du TAE de ces deux sociétés de production ?

En premier lieu, le mécanisme du soutien automatique (voir ci-dessus) et sa prime au succès favorisent les productions Gaumont (9,1 M€ en 2002) comme EuropaCorp (10,1M€ en 2002). Le système de l'aide automatique est d'autant plus pervers que les montants ici relevés ne dévoilent que les sommes perçues au titre du soutien à la production. Seulement, Gaumont comme EuropaCorp sont des studios intégrés verticalement et à ce titre touchent des aides automatiques liées à leurs activités d'exploitants de salles (pour Gaumont), de distributeurs ou d'éditeurs vidéo, montants susceptibles d'être ensuite réinvestis dans les productions maisons.

En second lieu, les quotas de diffusion à la télévision de films français leurs permettent de bénéficier d'une manne financière liée à l'achat et au pré-achat des droits de diffusion de leurs films (13.77M€ pour Gaumont et 19.136M€ pour EuropaCorp en 2002) : « L'obligation pour les chaînes de télévision française d'acheter et de diffuser une part minimale de contenu produit en Europe et de contenu en langue française favorise la création d'une forte demande pour les produits du Groupe, ce qui facilite grandement la pré-vente de droits aux chaînes de télévision »¹⁷. L'importance des achats et pré-achats s'explique par la relative standardisation des films produits par les firmes du cœur du secteur. Et la prégnance des télévisions au sein du financement de ces projets éclaire en retour pourquoi ces firmes n'assument pas l'innovation créatrice du secteur, mais préfèrent déléguer la prise de risque aux structures indépendantes de la marge.

La publication annuelle des résultats de Gaumont permet de mener une comparaison suivie entre les TAE de l'ensemble de la production cinématographique et ceux de Gaumont.

Figure 1:
Comparaison entre les TAE de Gaumont et ceux de l'ensemble de la production cinématographique 2000-03



Calcul des auteurs

Certes le TAE de Gaumont se révèle légèrement inférieur à celui de l'ensemble de la production en 2002 (90.2%), mais il dépasse nettement le taux constaté sur le secteur en 2000, 2001 et 2003. Le graphique 1 montre donc à quel point la politique cinématographique française, régulièrement

¹⁶ Id.

¹⁷ Id.

présentée comme le fer de lance de la création et de la promotion de la diversité culturelle, ne discrimine pas dans le ciblage de ses interventions. Une orientation d'autant plus dommageable que, par les masses financières mises en jeu et les effets pervers du marché qu'elle accentue, elle compromet en retour l'efficacité des instruments visant à la satisfaction des objectifs purement culturels. La capacité du système français à promouvoir une production de qualité s'est ainsi considérablement estompée au cours de ces vingt dernières années.

V. Les objectifs culturels de la politique cinématographique française ? « la boîte noire »

Dans le domaine de la culture, deux conceptions de la qualité coexistent. La première est liée à l'audience de l'œuvre. Il s'agit d'un critère a posteriori constaté sur le marché. La seconde est définie a priori. Comme le résume Benzoni (2001), une œuvre de qualité correspond alors « à un certain nombre de critères que l'on souhaiterait que les consommateurs consomment ». Dans ce cas, la qualité, résultat d'appréhensions subjectives, est difficilement mesurable. Or, la composante culturelle de la politique cinématographique vise principalement l'objectif d'une qualité a priori, ce qui rend son évaluation partielle voire partielle.

Messerlin (1995) estime que le cinéma de qualité devrait être apprécié en vertu d'une grille de reconnaissance transfrontalière, par les professionnels et critiques tant français qu'étrangers. Dans ces conditions, un bon indicateur de la qualité du cinéma français serait sa capacité à s'imposer dans les palmarès des principaux festivals internationaux (Venise, Cannes et Berlin). Dans les calculs qui suivent, les films français retenus sont ceux faisant partie de la sélection française, et non tous les films agréés sélectionnés. Ainsi, les différentes sélections du festival de Cannes 2006 intègrent 13 films aidés par le CNC, dont 4 ne font pas partie de la sélection française¹⁸. Ce phénomène illustre une des réussites incontestables de la politique cinématographique française. Celle-ci, notamment grâce à ces dispositifs sélectifs, assure la survie de nombreux auteurs étrangers dont la qualité est largement avérée¹⁹. En ce qui concerne la qualité des films réalisés par des auteurs français, le bilan est cependant beaucoup plus nuancé.

Depuis 1987, la part des films français récompensés lors des festivals chute fortement (-9,1 points). Cette dégradation de la qualité de la production française, qui concerne également le cinéma européen (-23 points), souligne un renouvellement de la concurrence et des normes qualitatives depuis 1986.

Tableau 6
Part des prix de Festivals obtenus par les films français dans les festivals internationaux (1981-2004)

Part des prix de Festivals obtenus par les films	1981-1986	1987-1993	1994-1998	1999-2004
Berlin	6,3	5,3	10,0	7,7
Cannes	18,5	13,3	19,0	11,5
Venise	26,7	18,2	7,7	0,0
Total	17,2	12,7	13,6	8,1

Calculs des auteurs.

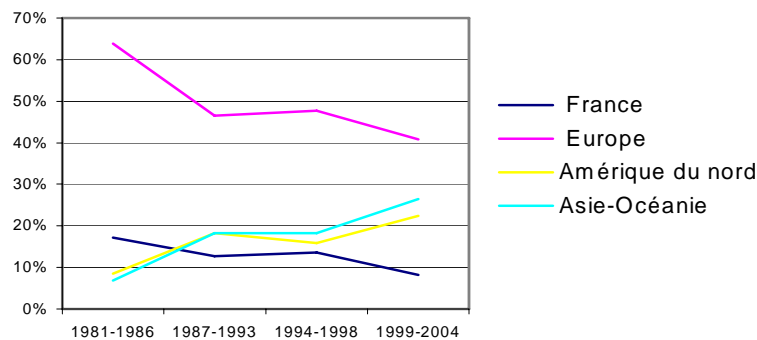
¹⁸ *Palais d'Été* de L. Ye bénéficiaire du Fonds Sud, *Bamako* de A. Sissako bénéficiaire du Fonds Sud, *Pour aller au ciel, il faut mourir* de D. Usmonov bénéficiaire de l'aide aux films en langue étrangère et *Hamaca paraguayana* de P. Encina bénéficiaire du Fonds Sud

¹⁹ A. Kaurismäki (Grand Prix du festival de Cannes 2002), E. Suleiman (Prix du Jury du festival de Cannes 2002), les frères Dardenne (double palme d'or) etc.

²⁰ Pour chaque festival, seuls les principaux prix sont retenus, hors prix d'interprétation : les quatre premiers pour le festival de Cannes (généralement : Palme d'or, Grand prix du jury, prix du jury et prix de la mise en scène), les deux premiers pour le festival de Berlin, les deux premiers (plus le prix du jury les années où il est attribué) pour le festival de Venise.

Sur la période 1999-2004, 26,5% des films américains sélectionnés dans les trois principaux festivals internationaux ont été récompensés, soit une progression de près de 14 points par rapport à la période 1981-1986. De même, la qualité du cinéma asiatique n'a cessé de s'améliorer depuis 1986 (+19,6 points entre les périodes 1981-1986 et 1999-2004). Enfin, la qualité du cinéma français semble depuis 1994 moins avérée que celle du cinéma britannique.

Figure 2
Films primés dans les festivals internationaux par continents



Calculs des auteurs

Au total, la capacité du système français à promouvoir une qualité ex-post (reconnue par le marché) est clairement avérée : la part de marché du cinéma français sur son propre territoire est ainsi clairement supérieure à celle observée dans la plupart des autres pays. Seulement, ce résultat est de moins en moins évident dans le cas de la qualité ex-ante. Ce contraste illustre à merveille les choix et orientations réels de la politique cinématographique.

CONCLUSION

En bénéficiant essentiellement aux firmes les plus puissantes du secteur, la politique cinématographique française amplifie, au lieu de les corriger, nombre des dysfonctionnements du marché (concentration abusive, uniformisation d'une partie de la production, clonage des œuvres américaines...). Ainsi, le système d'aide français est directement responsable de l'offre sur-optimale des films domestiques à gros budget et par conséquent de leur faible rentabilité (Cocq, Dantec, Lévy-Hartmann, 2006). La concentration des aides mène par ailleurs à une paupérisation des ressources disponibles pour le reste de la production domestique, tant en termes financiers qu'au niveau des conditions d'exploitation des œuvres. Une telle situation compromet alors l'efficacité des dispositifs oeuvrant pour le renouvellement des talents et la promotion d'une production de qualité éloignée des normes dominantes du marché. Ces résultats rendent désormais indispensable la réorientation de la politique cinématographique française.

A l'aune de notre analyse, une telle refonte devra poursuivre un double objectif :

Le premier objectif consiste à contenir les effets pervers du marché, qu'accroissent le soutien automatique. En d'autres termes, les ressources financières du Compte de soutien devraient être redéployées au profit des dispositifs sélectifs. Deux mesures permettraient de satisfaire efficacement cet objectif.

- Plafonner le montant des droits au soutien automatique générés par l'exploitation d'une œuvre. Une telle mesure est loin d'être illusoire. Elle est déjà pratiquée dans le cadre du soutien automatique à la distribution du programme européen Média. Il en résulterait un dégagement de ressources au profit des soutiens sélectifs.

- Supprimer le droit au soutien automatique ouvert jusque-là aux filiales de production des diffuseurs. Elle constitue une incohérence du système (taxation/subvention des diffuseurs) qui affecte les producteurs indépendants des groupes de télévision.

Le deuxième objectif devrait viser à rendre plus efficient l'ensemble du soutien sélectif au regard des objectifs culturels qui lui sont assignés : cinéma de qualité, renouvellement des talents. Il s'agit de rompre avec les travers de l'attribution de l'avance sur recettes comme l'uniformisation de la jeune production autour de normes "avance sur recettes" et la sacralisation malsaine de la première œuvre. A cet égard, plusieurs pistes doivent être creusées :

- Simplifier le maquis des aides sélectives.

- Renforcer l'effort consentie sur le début de carrière d'un cinéaste (deux, voire trois premiers films). A ce titre, la mise en place d'un collège s'occupant de l'avance sur recettes accordée tant au premier, qu'au deuxième et troisième films semble judicieux.

- Introduire une concurrence au sein de l'attribution de l'avance sur recettes pour les premiers, deuxièmes et troisièmes films (attribution par plusieurs collèges, et non plus un collège unique, dont la durée de vie serait pluri-annuelle. Chaque année, l'enveloppe financière de chaque collège serait alors modulée sur la pertinence de leurs choix : reconnaissance critique, reconnaissance par le public, diversité des genres traités...).

- Sortir de l'étai de la chronologie des médias pour l'exploitation des premiers films. De fait, les conditions de l'exploitation en salles ne permettent pas de satisfaire une attente essentielle pour un premier film: la production d'information relative à l'arrivée d'un nouveau metteur en scène. A ce niveau, la diffusion télévisuelle semble beaucoup plus adaptée. Elle pourrait précéder une sortie en salles (sur le mode de l'expérience de la série "Tous les garçons et les filles" initiées par Arte), la sortie rapide du DVD ou la mise en ligne dans le cadre d'une offre VOD adaptée. Pour cela, il faudrait imposer aux chaînes publiques, dans le cadre de leurs cahiers des charges, une case hebdomadaire consacrée à la diffusion de premiers films en exclusivité.

ANNEXES :

Annexe 1 : Le calcul des TAE, méthodologies et sources

Toutes les subventions existantes ne figurent pas dans le présent calcul. D'autre part, toutes les aides ne se présentent pas sous forme directe. Les dispositions réglementaires et fiscales sont transformées en équivalents subventions : par exemple l'équivalent subventions des quotas de production et de diffusion à la télévision, ou encore l'équivalent subvention lié au régime de l'intermittence. Ci-dessous figurent les sources des montants révélés et les méthodologies employées pour calculer les équivalents subventions.

Données		Source / Méthodologie d'estimation
Valeur de la production		Données CNC pour 1995-2000 puis estimations des auteurs selon chiffres CNC pour 2000-04
Consommations intermédiaires		Données CNC pour 1995-2000 puis estimations des auteurs pour 2000-04
Assistance à la production	Equivalent subvention des quotas de diffusion et de production	Calculs des auteurs (méthodologie Cocq (2000)) d'après les données CNC.
	Soutien automatique à la production	Lois de finance. (MINEFI)
	Avance sur recettes avant et après réalisation	Lois de finance. (MINEFI)
	Aide au développement de projets de longs métrages	Montants CNC. bilans annuels
	Aides pour les coproductions internationales	Montants CNC, bilans annuels
	Dispositif pour la création artistique multimédia	Montants CNC. bilans annuels
	Aide à la production expérimentale	Montants CNC. bilans annuels
	Crédit d'impôt	Sénat
	Aides aux films en langues étrangères	Montants CNC, bilans annuels
	Montants investis par le CNC en régions	Montants CNC, bilans annuels. Seuls les montants investis en faveur de la production et du développement de projet sont pris en compte.
	Montants investis par les régions	Montants CNC, bilans annuels et calculs des auteurs. Seules les aides à la production, à la création et à l'accueil des tournages sont prises en compte (et non les aides pour la diffusion et l'éducation).
	Eurimages, aides à la coproduction	Montants Conseil de l'Europe et calculs des auteurs. Seul le volet coproduction est pris en compte.
Programme Media, volet développement de projet	Montants Commission européenne et calculs des auteurs. Seul le volet développement de projet est pris en compte.	
Assistance aux inputs	Droits de douane	Application d'un taux de 5%.
Assistance à la VA	Intermittence dans la production	Calculs des auteurs d'après la méthodologie Cour des Comptes (2002), d'après des données CNC et INSEE
	SOFICA	Montants figurants dans les lois de finance (lois budgétaires). (MINEFI)
	Intermittence dans les industries techniques	Calculs des auteurs d'après la méthodologie Cour des Comptes (2002), d'après des données CNC et INSEE
	Aide à l'investissement dans les industries techniques	Montants CNC. bilans annuels
	Aide à l'écriture et à la réécriture	Montants CNC. bilans annuels
	Projet RIAM	Montants CNC. bilans annuels
	Aide à la recherche et au développement	Montants CNC. bilans annuels
	Trophée du premier scénario	Montants CNC, bilans annuels
Aide aux nouvelles technologies en production	Montants CNC, bilans annuels	

Annexe 2 : Calculs détaillés des TAE de la production cinématographique française, 1994-2004.

Tous producteurs français, valeurs en millions d'euros		1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Production											
AP	Valeur assistée de la production	681,00	785,00	876,00	861,00	924,00	963,24	1103,64	1054,78	1333,31	1260,47
Assistance à la production											
	Droits de douane	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	Aides à la production	216,88	228,02	250,78	271,09	275,66	283,30	304,54	300,54	305,83	348,97
	_ Dont : Equivalents subventions des quotas de diffusion et de production	118,86	133,98	147,93	165,09	164,19	170,76	182,69	173,72	171,87	193,61
	_ Dont : Soutien automatique à la production	57,49	55,36	58,57	60,51	62,63	66,11	69,22	72,49	72,30	74,30
	_ Dont : Avances sur recette avant et après réalisation	17,53	17,53	22,11	22,11	22,11	22,11	22,11	22,11	24,11	26,18
	_ Dont : Autres aides sélectives à la production	5,88	4,13	2,07	4,66	5,97	6,42	9,75	10,94	9,02	9,25
	___ Dont : Aide au développement des projets de films de long métrage	0,69	1,10	0,73	1,13	1,27	1,52	1,80	2,20	2,20	2,70
	___ Dont : Dispositif pour la création artistique multimédia (DICREAM)							1,24	1,29	1,20	1,30
	___ Dont : Aide à la production expérimentale	0,69	0,88	1,34	1,20	1,51	0,82	1,20	1,00	0,90	1,01
	___ Dont : Aides aux films en langue étrangère						0,91	1,34	1,10	0,87	0,67
	___ Dont : Aide pour les coproductions internationales	4,50	2,15		2,33	3,19	3,17	4,17	5,36	3,85	3,57
	_ Dont : Montants investis par le CNC en régions	0,66	0,58	1,41	1,45	3,24	2,20	2,28	3,10	4,10	6,25
	_ Dont : Montants investis par les régions	0,95	0,95	0,95	0,95	3,24	2,20	2,28	7,22	9,94	24,76
	_ Dont : Soutiens européens :	15,51	15,49	17,74	16,32	14,28	13,50	16,21	10,96	14,49	14,62
	___ Dont : Eurimages, aide à la coproduction	15,51	11,69	13,94	12,52	10,48	9,70	12,71	7,46	10,99	11,12
	___ Dont : Programme media, volet développement de projets		3,80	3,80	3,80	3,80	3,80	3,50	3,50	3,50	3,50
GSE	Equivalent-subvention brut	216,88	228,02	250,78	271,09	275,66	283,30	304,54	300,54	305,83	348,97
UP = AP - GSE	Valeur non aidée de la production	464,12	556,98	625,22	589,91	648,34	679,95	799,10	754,24	1027,48	911,50
NRA= GSE/UP*100	Taux nominal d'assistance à la production	46,73	40,94	40,11	45,95	42,52	41,66	38,11	39,85	29,76	38,28
Assistance aux inputs											
AM	Inputs	292,83	337,55	376,68	370,23	397,32	414,20	474,57	453,56	573,32	542,00
	Droits de douane	14,64	16,88	18,83	18,51	19,87	20,71	23,73	22,68	28,67	27,10
TEM	Equivalent taxe des inputs	14,64	16,88	18,83	18,51	19,87	20,71	23,73	22,68	28,67	27,10
UM= AM - TEM	Valeur non aidée des inputs	278,19	320,67	357,85	351,72	377,45	393,49	450,84	430,88	544,66	514,90
NRM= TEM/UM*100	Taux nominal d'assistance aux inputs	5,26	5,26	5,26	5,26	5,26	5,26	5,26	5,26	5,26	5,26
Assistance à la VA											
	Intermittence dans la production	7,41	8,95	11,16	10,27	9,52	13,62	15,10	16,36	18,98	19,41
	Intermittence dans les industries techniques	1,82	2,20	2,80	3,04	2,84	2,89	3,92	3,72	3,70	4,78
	SOFICA	14,61	14,61	14,61	16,92	16,92	18,29	19,82	20,50	23,00	21,00
	Crédit d'impôt										25,00
	Projet RIAM								5,20	3,50	3,10
	Aide à la recherche et au développement		1,00	1,21	1,23	2,71	5,69				
	Aide aux nouvelles technologies en production						0,82	0,98	0,60	0,69	0,49
	Aide à l'investissement des industries techniques		1,32	2,33	1,80	3,28	2,87	2,57	3,70	4,90	5,40
	Aides à l'écriture et à la réécriture				1,07	1,07	0,46	0,61	0,50	0,50	0,50
	Trophée du premier scénario								0,10	0,06	0,06
SVA	Subvention à la VA	23,84	28,08	32,11	34,33	36,34	44,64	43,00	50,68	55,33	79,74
AVA= AP-AM+SVA	Valeur ajoutée aidée	412,01	475,53	531,43	525,10	563,02	593,69	672,08	651,91	815,32	798,21
UVA=UP-UM	Valeur ajoutée non aidée	185,94	236,30	267,37	238,19	270,89	286,46	348,27	323,37	482,83	396,60
NSE=GSE-TEM+SVA	Equivalent-subvention net	226,07	239,23	264,06	286,91	292,13	307,23	323,82	328,54	332,49	401,61
ERA=NSE/UVA*100	Taux effectif d'assistance à la VA	121,59	101,24	98,76	120,45	107,84	107,25	92,98	101,60	68,86	101,26

REFERENCES

- AILLAGON J.J. [2003], *Communication sur la politique de soutien au financement du cinéma en France*, Conseil des Ministres, 30 avril 03.
- BERNIER I. [2004], « The recent Free Trade agreements of the United-States as illustration of their new strategy regarding the Audiovisual Sector », mimeo.
- BENZONI L. [2001], « Entre exception culturelle et culture de l'exception », *Revue de la concurrence et de la consommation*, 124, pp. 28-30.
- BOULANGER P. [2005], « The Common Agricultural Policy: Moment of truth in France? », GEM Policy Brief, November, 2005.
<http://gem.sciences-po.fr>
- CLUZEL J [2003], *Propos impertinents sur le cinéma français*, Paris, PUF.
- CNC [2002], *Rapport du groupe d'étude sur le financement de la production cinématographique*, Paris, CNC.
- COCQ E. [2000], *L'analyse économique de la politique cinématographique française*, Mimeo.
- COCQ E., DANTEC A., LEVY-HARTMANN F. [2006], « Combien tu m'aimes ? Pour une analyse économique de la politique cinématographique française », *Revue de l'OFCE*, 97, pp 273-328.
- COCQ E., MESSERLIN P.A., SIWEK S.E. [2004], *The Audiovisual Services Sector in the GATS Negotiations*, Washington DC et Paris, The AEI Press.
- COUR DES COMPTES [2002], Rapport Annuel 2002.
- DANTEC A., LEVY-HARTMANN F. [2006], « Les intermittents du spectacle sont-ils une exception culturelle ? », dans Bourreau-Dubois C. et Jeandidier B. (ed.), *Economie Sociale et Droit, économie et droit du travail* Toma 1, Cahp. 2, p 241-256, Paris, L'harmattan.
- GAILLARD Yann [2003], « Revoir la règle du jeu, Mieux évaluer l'efficacité des aides publiques au cinéma », Rapport d'information 276 [2002-2003], Commission des Finances, Sénat.
- HENDERSON D. [1999], *The MAI Affair: A Story and its Lessons*, Melbourne Business School and Groupe d'Economie Mondiale, Melbourne and Paris.
- INDUSTRY COMMISSION [1995], *Assistance to Agricultural and Manufacturing Industries*, Canberra, Australian Government Publishing services.
- JACQUET P., MESSERLIN P.A. et TUBIANA L. [2002]; *Le cycle du Millénaire*, Rapport du CAE , Paris, La Documentation Française 1999
- LEVY F., TORNILE R. [2006], « Le boulanger, le voleur, l'artiste et son amant : Les véritables enjeux de la licence globale », GEM Policy Discussion Paper.
<http://gem.sciences-po.fr>
- MENGER P-M [2005], *Les intermittents du spectacle ; Sociologie d'une exception*, Paris, Editions de l'EHESS.
- MESSERLIN P.A. [1995], « La politique française du cinéma: l'arbre, le maire et la médiathèque »; *Commentaire* 71, p. 591-601.
- PRODUCTIVITY COMMISSION [2004], *Trade and Assistance Review 2003-04, Annual Report Series 2003-04*, Productivity Commission, Canberra, December.
- ROY Martin [2005], « Audiovisual Services in hte Doha Round, « Dialogue de Sourds, The Sequel » ? », *The Journal of World Investment and Trade*, 6(6), pp 923-952.

VERNIER J.M [2004], « l'Etat français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son intervention à sa dissolution gestionnaire »
<http://www.lexception.org/article159.html>

SOURCES STATISTIQUES :

CNC [1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005], Bilans Annuels.
<http://www.cnc.fr>

CNC [2002], Les entreprises de l'audiovisuel 1996-2000.
<http://www.cnc.fr>

CNC [2003], Les chiffres-clés du CNC, résultats statistiques du cinéma en 2001, Paris, CNC.
<http://www.cnc.fr>

COMMISSION EUROPEENNE [2003], Rapport de la Commission portant sur la mise en œuvre et les résultats du programme MEDIA II et du programme MEDIA + à mi-parcours.
<http://www.cnc.fr>

CONSEIL DE L'EUROPE [2006] ; Programme de soutien à la coproduction: Faits & Chiffres depuis 1989, Données publiées sur le site Internet du Conseil de l'Europe.
http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/default_fr.asp

DDM, CNC, CSA et INA [2001], *Indicateurs statistiques de l'Audiovisuel édition 2001*, Paris, La Documentation Française.

EUROPACORP [2002], Document de base.
<http://www.europacorp.com>

GAUMONT, [2000, 2001, 2002, 2003, 2004], Document de référence.
<http://www.gaumont.fr/gaumont/finance.cfm>

INSEE [2006], Base de données ALISSE.
<http://www.alisse.insee.fr/Accueil.jsp>

MINISTERE DE L'ECONOMIE, DES FINANCES ET DE L'INDUSTRIE [1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005], Lois de finances.
http://www.industrie.gouv.fr/index_portail.php

OBSERVATOIRE EUROPEEN DE L'AUDIOVISUEL [2006], Annuaire 2005.