

LE SOUTIEN A LA PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE : A QUI PROFITE L'EXCEPTION CULTURELLE ?

FABRICE LALEVEE (GEM)

FABRICELALEVEE@HOTMAIL.FR

FLORENCE LÉVY-HARTMANN (GEM)

FLORENCE.LEVY@SCIENCES-PO.ORG

1. INTRODUCTION

En novembre 2005, la publication des premiers résultats 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 France¹ 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.

Ce papier inaugure une série d'articles visant à apprécier la cohérence et l'efficacité des différents instruments de la politique publique française en faveur de la filière cinématographique. Notre analyse s'appuiera sur l'estimation des taux nominaux et effectifs d'assistance de la production cinématographique (objet du présent papier), de l'exploitation des salles et des chaînes de télévision. In fine, ces résultats nous permettront d'identifier les coûts et bénéfiques, et donc les gagnants et perdants du système actuel. Ce processus d'évaluation s'impose comme un préalable indispensable pour une réforme efficace et désormais incontournable de la politique cinématographique française.

2. LA POLITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE : UN « MONSTRE SACRÉ » ?

2.1. Les modalités de la politique cinématographique française

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. Le « coup de grâce » porté par une poignée de réalisateurs européens à l'Accord Multilatéral sur l'Investissement, à un moment où l'audiovisuel était pourtant exclu du champ de compétence de cet accord (HENDERSON, 1999), illustre parfaitement cette capacité de persuasion.

Dans ce contexte, l'intervention publique s'est historiquement constituée en France comme un élément central de l'économie des marchés cinématographiques. Amorcée véritablement en décembre 1940 avec la création du Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique par le régime de Vichy, l'intervention publique au sein de l'industrie cinématographique n'a depuis cessé de s'amplifier. Instauré par la loi du 25/10/1946, le Centre National de la Cinématographie (CNC) s'est rapidement imposé comme le pilier de la politique cinématographique (et à partir de 1986 de la politique d'aides à l'industrie de création d'œuvres audiovisuelles). Son instauration visait à restructurer un secteur instable dont la précarité économique était alors avivée par la suppression partielle du contingentement des films américains, suite aux accords BLUM/BYRNES² de 1946. Après dix ans d'intervention active de l'Etat illustrée par la mise en place de deux lois d'aide (1948 et 1953), l'assise industrielle de la filière cinématographique française semble largement rétablie à la fin des

¹ BOULANGER (2005).

² Ces accords consistaient en une ouverture du marché français applicable à l'ensemble des produits américains et non aux seuls films de cinéma. Pour ces derniers, sous la pression de la France, l'ouverture fut partielle et dérogea au principe général de libre échange animant ces accords. Ainsi, les exploitants de salles durent réserver quatre semaines par trimestre à la projection de films français. L'accord du GATT, à travers son article IV, signé en 1947 a confirmé cette exception au libre échange.

années 50. La poursuite d'une politique qualitative, à la marge des dispositifs quantitatifs existants, s'impose alors comme une nouvelle priorité. En 1959, le CNC est placé sous la tutelle du ministère de la culture lors de la création de celui-ci. La politique cinématographique y acquiert dans les grandes lignes la configuration qui la caractérise encore aujourd'hui (instauration de l'avance sur recettes, de la Taxe Spéciale Additionnelle qui alimente le fonds de soutien créé à l'occasion et géré par le CNC: « le Compte de Soutien Financier de l'Etat à l'Industrie Cinématographique »).

Historiquement, la politique cinématographique s'est structurée sur la base d'une double préoccupation: le renforcement des structures industrielles du secteur et le soutien des ambitions culturelles du cinéma français. Quoique discutable, cette cohabitation entre deux objectifs diamétralement opposés fait l'objet en France d'un singulier consensus. Selon David KESSLER (La Tribune, 19/01/04), alors directeur du CNC, cette caractéristique constitue l'un des principaux points de discordance entre la France et la Commission européenne: « *le cœur du débat est la distinction que veut instaurer la Commission européenne entre le culturel et l'industriel. Le cinéma est une industrie culturelle* ». VERNIER (2004) estime d'ailleurs que cette volonté politique d'intervention « *commune à tous les partis politiques qui marie les objectifs industriels et les objectifs culturels* » constitue aujourd'hui l'une des trois grandes caractéristiques de « *la matrice du modèle français* » de soutien à l'industrie cinématographique.

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. Ainsi, le montant des aides françaises est près de sept fois supérieur au volume moyen des aides attribuées par les pays de l'Europe des 15. Finalement, en 2004, la France devance toujours largement l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Italie et l'Espagne réunis (Tableau 1).

Tableau n°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'Europe des 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 de la filière cinématographique et de la production audiovisuelle française. Ces mécanismes relèvent d'interventions internationales, nationales ou locales (plus de la moitié des dispositifs). Ils concernent les différents maillons de la filière (production, distribution, exploitation etc..) et l'ensemble des segments de la production. Parmi ces 160 aides, une cinquantaine environ sont affectées à la production de longs métrages cinématographiques.

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 sont octroyées selon deux modes d'attribution :

- Le mode d'attribution *automatique* lie le montant de l'aide à la recette générée par le film lors de son exploitation sur les différents supports (exploitation en salles, diffusion télévisuelle depuis 1986, édition vidéo depuis 1994). Celui-ci intervient sur l'ensemble des secteurs de la filière : production, distribution, exploitation.
- Le mode d'attribution *sélectif* dont l'octroi est défini, après l'examen d'un dossier par l'avis d'une commission spécialisée, en fonction du respect d'un certain nombre de critères qualitatifs. Ces aides sélectives concernent l'ensemble des segments de la filière. La présentation comptable du Compte distingue l'aide sélective à la production (« Avance sur Recettes » – AR) des autres aides sélectives³.

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 totale des engagements inscrits dans le cadre des conventions s'élève à 61,3 M€ (soit 34,3 % de plus qu'en 2004), dont 20,5 M€ sur le volet production de long-métrage cinématographique, (15,7 M€ des régions et 4,8 M€ du CNC) et 3,9 M€ sur le volet accueil des tournages (aide aux commissions régionales du film).

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 coût⁴. Enfin, la production cinématographique bénéficie d'importants flux financiers générés par un encadrement réglementaire de l'activité des diffuseurs particulièrement contraignant (au regard de la norme européenne posée par la Directive Télévisions sans Frontière). Les quotas de production imposés aux diffuseurs 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 obligations de diffusion de programmes français imposent aux chaînes de télévision de 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).

2.2. Un système unanimement défendu ?

³ 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 œuvres 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.

⁴ A ce sujet : MENGER (2005), DANTEC et LEVY-HARTMANN (2006)

Malgré la défense unanime de la politique cinématographique française par les pouvoirs publics, l'ensemble des partis politiques et les professionnels concernés, plusieurs événements survenus au cours de la dernière décennie témoignent de tensions au sein de la filière cinématographique : 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 DADVSI⁵ 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 entreprises de la frange concurrentielle. Chacune de ces dissensions semble alors 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.

Ce diagnostic interne souligne l'impériosité d'une réforme en profondeur du système français. A ce niveau, l'actuel assouplissement des contraintes internationales ouvre une fenêtre d'opportunité particulièrement favorable, mais temporaire, pour que cette refonte s'effectue en toute sérénité.

3. LES OPPORTUNITES INTERNATIONALES : LA FIN DE LA GUERRE DES MONDES ?

La convergence croissante entre l'informatique, l'électronique grand public, les télécommunications et les industries de contenus modifie en profondeur les équilibres traditionnels de l'ensemble de la filière cinématographique. Le progrès technologique implique une libéralisation croissante et irréversible des marchés de l'audiovisuel, et ce malgré la faiblesse des engagements pris en la matière au sein du GATS et le *statu quo* des négociations actuelles de l'agenda de Doha sur les services, et sur l'audiovisuel en particulier.

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 promotion de la diversité culturelle impose de réviser les instruments destinés à assurer la satisfaction de cet objectif. Le contenu des accords de libre-échange conclu par les Etats-Unis avec le Chili (2002), Singapour (2003), avec les Pays d'Amérique centrale (2003), l'Australie (2004) et le Maroc (2004) souligne, en creux, cette obsolescence 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 :

- acceptation du non démantèlement des mécanismes de soutien financier existants pour la production de contenus audiovisuels,

⁵ Projet de loi relatif au Droit d'Auteur et aux Droits Voisins dans la Société de l'Information, voir à ce propos LEVY et TORNILE (2006)

- abandon de la demande américaine visant à l'élimination des exigences de contenu local et des autres obstacles au commerce dans le secteur audiovisuel en ce qui concerne les technologies traditionnelles,
- demande faite aux Etats de s'engager 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 entrants⁶. 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 capitalistique sont essentiellement domestiques) par des groupes de télécommunication et/ou d'informatique largement internationalisés implique 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.

L'évolution du contexte international permet aux autorités publiques et aux professionnels français d'aborder la réforme de la politique cinématographique de manière sereine. En premier lieu, le 22 mars 2006 la Commission européenne a une nouvelle fois validé le système d'aides français, et ce jusqu'en 2011. Seul le mécanisme du crédit d'impôt a posé problème, mais a finalement été entériné suite à sa transformation en mécanisme sélectif. D'autre part, au plan multilatéral, les négociations sur l'audiovisuel au sein du comité des services de l'OMC n'ont enregistré aucun progrès significatif depuis le début du cycle de Doha. La cristallisation des débats autour des problématiques agricoles semble avoir relégué au second plan les antagonismes sur le traitement des services audiovisuels. Et ce d'autant plus que la pression américaine sur la question audiovisuelle se fait moins ouverte, les négociateurs américains préférant désormais 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 (cf. Supra).

Outre cet apaisement international, plusieurs facteurs incitent à nuancer les peurs récurrentes des professionnels français sur les menaces supposées de l'OMC. 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* ».

⁶ D'ailleurs, la constitution du groupe Canal+ France, allié à TF1 et M6, en situation de monopsonne sur le marché des droits télévisuels pour la diffusion satellitaire (qui s'accompagne par ailleurs d'un quasi-monopsonne sur le marché des droits pour la télévision gratuite ou payante hertzienne) inquiète. Les structures indépendantes pourraient rencontrer une difficulté croissante d'accès au financement et aux débouchés (salles, chaînes de télévision, vidéo), ce qui menacerait la satisfaction d'un objectif central de la politique cinématographique française : la promotion de la diversité culturelle.

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). Il se heurte notamment à la difficulté de définir la nationalité, d'évaluer les concessions obtenues et accordées dans la mesure où le droit de douane n'est pas l'instrument de protection essentiel.

Dans ces conditions, selon JACQUET, MESSERLIN et TUBIANA (1999), « *les négociations en matière de services obéissent à une approche qui est celle de la libéralisation unilatérale* ». Un pays veut libéraliser un service afin d'obtenir des prestations meilleures, à moindre coût ou plus diversifiée, et ce en dehors de toute considération extérieure. 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 rendre efficiente la politique cinématographique française vers des objectifs clairement définis. 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 garanties et opportunités internationales, de nombreux éléments soulignent l'inertie d'ensemble du système français.

4. REFORMER LA POLITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE ? CIRCULEZ YA RIEN A VOIR

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.

Pourtant, la réponse politique pratique à ce diagnostic fut toute autre. Elle a consisté en la création de nouveaux dispositifs (crédit d'impôt, intensification de l'aide des régions). Or, non seulement, ces nouveaux instruments complexifient un peu plus un système d'aides déjà confus. Mais surtout, ils ne constituent en aucun cas un remède aux dysfonctionnements recensés. Ainsi, à la veille de l'ouverture du Festival de Cannes 2006, soit deux ans après la mise en œuvre de ces mesures, 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'énervent : « *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 d'ensemble illustre parfaitement le mode d'élaboration de la politique cinématographique française depuis une dizaine d'années. Les évolutions du système d'aides s'appuient sur une double caractéristique :

- En amont, la rédaction systématique d'un rapport, généralement d'ordre sectoriel, commandité à un expert plus ou moins neutre (outre le recours classique à des hauts-fonctionnaires ayant fait une partie de leur carrière dans le secteur audiovisuel, certains rapports sont confiés à des professionnels du secteur). En 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.
- Une reprise partielle par les pouvoirs publics des recommandations d'un rapport. Généralement, seules les recommandations justifiant une nouvelle mesure d'aide sont mises en application. 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.

5. L'ASSISTANCE DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE : *LE COLOSSE DE RHODES*

5.1. Méthodologie

Le concept de taux d'assistance effectif (TAE) a été développé par les services gouvernementaux australiens au milieu des années 60. Ce taux est symétrique du taux de protection effectif (TPE), fréquemment employé en commerce international⁷. Ces deux instruments prennent en compte l'ensemble des mécanismes de politique publique sur un secteur donné : ceux qui concernent la production du bien ou service final, mais aussi les biens ou services intermédiaires et la valeur ajoutée elle-même. Les deux indicateurs agrègent alors ces dispositifs variés d'une façon qui a un sens sur le plan économique. Le taux d'assistance effectif rapporte l'aide effectivement versée au secteur (aide à la production + aide à la valeur ajoutée – aide aux inputs) à la valeur ajoutée non aidée du secteur.

La méthodologie s'inspire de celle employée régulièrement par le gouvernement australien⁸. Le calcul se divise en trois phases, à l'intérieur desquelles un inventaire est dressé des principales formes d'assistance. D'abord, le soutien nominal à la production

⁷ Concrètement, le TPE prend en compte la protection offerte sur un produit donné (droit de douane, équivalent tarifaire, subventions etc..) mais aussi la dé-protection provoquée par l'aide accordée aux inputs utilisés dans le processus de fabrication. En effet la protection des inputs provoque une hausse de leur prix, donc une baisse de la valeur ajoutée du produit final et une dé-protection de l'industrie considérée.

⁸ Une méthodologie détaillée figure par exemple dans une étude datée de 1995 sur l'assistance aux productions agricoles et manufacturées (Industry Commission, 1995).

cinématographique est évalué en rapportant les aides à la production à la valeur finale de la production. L'assistance aux consommations intermédiaires utilisées dans la production (les industries techniques, les scénaristes et les auteurs) est ensuite calculée. La dernière phase consiste à évaluer l'assistance à la valeur ajoutée, c'est-à-dire aux facteurs de production (capital et travail). La compilation des différentes assistances et dé-assistance permet alors d'élaborer un TAE final.

Le TAE permet de tirer plusieurs enseignements. En répertoriant les formes directes et indirectes de soutien, il constitue une étape fondamentale pour la connaissance et la compréhension d'un secteur. Surtout, il synthétise ces multiples leviers en un indicateur simple, économiquement cohérent et riche en informations. Il permet ainsi d'établir des comparaisons inter-temporelles ou bien inter-sectorielles. De plus, le TAE souligne le degré de cohérence d'une politique d'assistance⁹. Enfin, l'évaluation du degré d'assistance d'un secteur représente un préalable indispensable à l'évaluation de sa régulation. Le calcul d'un TAE 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.

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.

5.2. 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 légèrement sous les 30%, le taux effectif s'élève à plus de 49% de la valeur ajoutée, soit une proportion considérable.

La politique cinématographique française ne se révèle pas particulièrement incohérente dans sa ventilation inputs / outputs. L'aide aux consommations intermédiaires se limite à 8% de leur valeur non-aidée, et ce malgré une hypothèse relativement forte¹⁰. Ce constat illustre une volonté de protéger prioritairement les producteurs, plus nettement que les industries techniques par exemple¹¹.

Le calcul du TAE permet de rompre avec une hypocrisie partagée par nombre de professionnels : celle du manque de moyen accordés au cinéma en France. L'ampleur révélée de l'assistance effective à la production cinématographique française (49,24%) brise ce mythe.

A ce stade, il serait opportun de pouvoir mener des comparaisons inter-sectorielles ou internationales. Seulement, celles-ci se révèlent malaisées du fait de la rareté des calculs de

⁹ 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.

¹⁰ Un droit de douane, augmentant les prix intérieurs, de 5% est appliqué sur les inputs. L'aide aux inputs est donc globalement surévaluée, ce qui va dans le sens d'une grande prudence dans l'évaluation du TAE final.

¹¹ 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 production finale.

TAE, en particulier dans le domaine des services¹². Aucune comparaison ne peut pour le moment être menée avec l'assistance des autres secteurs français, ni avec celle des productions cinématographiques du reste du monde. Toutefois, à titre indicatif, en 2002-03, le secteur textiles et vêtements affichait le TAE (24.2%) le plus élevé en Australie (parmi les secteurs agricoles et manufacturés). En d'autres termes, dans un contexte international critique pour les industries textiles des pays développés, les producteurs textiles australiens demeurent proportionnellement bien moins soutenus que les producteurs cinématographiques français.

Tableau n°2 : détail du calcul du TAE pour 2004

M€		2004
Production	Valeur observée ou estimée de la production	1260,47
	Equivalents subventions des quotas de diffusion et de production	193,61
	Soutien automatique à la production	74,30
	Avances sur recette avant et après réalisation	26,18
	Autres aides sélectives à la production	34,74
	__ Aide au développement des projets de films de long métrage	2,70
	__ Aide pour les coproductions internationales	3,57
	__ Aide aux nouvelles technologies en production	0,49
	__ Dispositif pour la création artistique multimédia (DICREAM)	1,30
	__ Aide à la production expérimentale	1,01
	__ Crédit d'impôt	25,00
	__ Aides aux films en langue étrangère	0,67
	Montants investis par le CNC en régions	6,25
	Montants investis par les régions	24,76
	Soutiens européens :	14,62
	__ Eurimages, aide à la coproduction	11,12
	__ Programme media, volet développement de projets	3,50
AP	Valeur aidée de la production	1634,92
Assistance à la production	Droits de douane	0,00
	Aides à la production	374,45
GSE	Equivalent-subvention brut	374,45
UP = AP - GSE	Valeur non aidée de la production	1260,47
NRA= GSE/UP*100	Taux nominal d'assistance à la production	29,71%
Assistance aux inputs		
AM	Inputs	542,00
	Droits de douane	27,10
	Intermittence dans les industries techniques	4,78
	Aides aux industries techniques et aux auteurs du CNC	9,06
	__ Aide à l'investissement des industries techniques	5,40
	__ Projet RIAM	3,10
	__ Aide à la recherche et au développement	
	__ Aides à l'écriture et à la réécriture	0,50
	__ Trophée du premier scénario	0,06
TEM	Equivalent taxe des inputs	40,94
UM= AM - TEM	Valeur non aidée des inputs	501,06
NRM= TEM/UM*100	Taux nominal d'assistance aux inputs	8,17%
Assistance à la VA		
	Intermittence dans la production	19,41
	SOFICA	21,00
SVA	Subvention à la VA	40,41
AVA= AP-AM+SVA	Valeur ajoutée aidée	1133,33
UVA=UP-UM	Valeur ajoutée non aidée	759,41
NSE=GSE-TEM+SVA	Equivalent-subvention net	373,92
ERA=NSE/UVA*100	Taux effectif d'assistance à la VA	49,24%

L'étude inter temporelle du TAE permet d'analyser l'évolution dans le temps de la politique d'aide au cinéma. Le tableau 3 montre que le TAE de la production cinématographique française est resté relativement stable ces dix dernières années, alors même que la production a pratiquement doublé. En d'autres termes, il s'est opéré un constant réajustement des

¹² Le calcul d'un TAE nécessite de réunir une somme considérable d'informations, souvent difficiles à obtenir. La Productivity Commission Australienne apparaît comme l'un des seuls organismes à publier ce type de données. Et elle évalue chaque année les taux d'assistance effectif des secteurs agricoles et industriels, mais pas ceux des activités de services.

sommes allouées au secteur. Le caractère automatique d'une partie des aides n'explique que pour partie ce phénomène. Ce dernier est ainsi étroitement lié à l'apparition de nouvelles aides. A titre d'exemple, après une année 2003 marquée par une sensible baisse du TAE liée à la hausse de l'activité, l'assistance remonte fortement en 2004, en raison notamment de la création du crédit d'impôt.

Tableau n°3 : synthèse des TAE 1995-2004.

M€	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Valeur de la production	681	785	876	861	924	963	1104	1055	1333	1260
Valeur ajoutée non aidée	433	475	534	475	555	582	660	637	801	759
Equivalent subvention net	224	231	252	270	272	283	310	302	307	367
TAE (%)	51.7%	48.5%	47.2%	56.9%	49%	48.7%	46.9%	47.4%	38.3%	49.24%

L'aide à la production cinématographique française est massive. 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 serait alors légitimée par la théorie économique et ne soulèverait pas de questionnement (si ce n'était la question de la simplification, de la transparence et d'une plus grande efficacité des dispositifs). 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.

6. LES PRINCIPAUX BENEFICIAIRES DES AIDES A LA PRODUCTION : *QUE LES GROS SALAIRES LEVENT LE DOIGT*

6.1. La concentration des aides

L'analyse du Compte de soutien à l'Industrie Cinématographique (COCQ, DANTEC, LEVY-HARTMANN, 2006) 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 :

- Un mode d'attribution automatique qui lie directement l'octroi de l'aide à son succès en salles, en vidéo ou lors de sa diffusion télévisuelle (ou aides directes agricoles liées au niveau de la production).
- Un mode d'attribution sélectif visant à satisfaire des objectifs comme le renouvellement des talents, la diffusion des cinématographies peu diffusées, l'éducation à l'image (ou le respect des normes environnementales, le développement rural pour l'agriculture).

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, il n'est guère surprenant de retrouver dans le cas de la production cinématographique française des conclusions similaires à celles de BOULANGER (2005) pour l'agriculture. L'octroi du soutien automatique 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.

6.2. 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.

Tableau n°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 au cinéma mobilisé par le SA production des 10 premiers bénéficiaires	16.9%	16.5%	16.7%

Source : CNC

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 (EuropaCorp¹³, 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.

¹³Société de production de Luc Besson.

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* »¹⁴.

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 et 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. A titre d'exemple figure en annexe (annexe 2) la liste des films agréés en 2004 par les trois firmes ayant mobilisé le plus de soutien automatique au cours de cette même année.

La concentration des aides sur quelques agents puissants et intégrés suscite des inquiétudes en terme 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 bénéficiaires du SA, illustrent ce postulat.

6.3. 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. La non publication des comptes des plus petites sociétés de production explique pourquoi les calculs n'ont pas pu être pour le moment menés sur des sociétés de production indépendantes.

Comme le montre le tableau 5, les TAE de Gaumont et d'EuropaCorp s'avèrent très élevés, alors que ces firmes sont pourtant complètement insérées dans les circuits commerciaux français et internationaux. Ainsi en 2002, l'assistance représente 47.83% de la valeur ajoutée produite par EuropaCorp, et 45.97% 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* »¹⁵ et elle reconnaît chercher à « *développer, sur la base de films*

¹⁴ Cf. Cocq (2000).

¹⁵ Id.

particulièrement étudiés, une optimisation de sa rentabilité par rapport aux capitaux investis tout en réduisant les risques commerciaux »¹⁶. 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 commerciales, EuropaCorp écrit ne pas « [faire] reposer sa stratégie financière sur une quelconque aide gouvernementale »¹⁷. Et pourtant, ses films, comme ceux de la Gaumont, mobilisent une part conséquente des mécanismes d'aides aménagés par la politique cinématographique française.

Tableau n°5 : TAE des sociétés Gaumont et EuropaCorp en 2002

	EuropaCorp 2002	Gaumont 2002
Valeur observée ou estimée de la production (M€)	104,837	80,62
__ CA	67,3	60,8
__ Production immobilisée	37,537	19,82
Equivalents subventions des quotas de diffusion (achats de droits)	9,2	10,9
Equivalents subventions des quotas de diffusion (préachats)	9,936	2,87
Equivalent subvention des quotas de production (coproductions)	1,2	0,42
Soutien automatique à la production	10,1	9,12
Avances sur recette avant et après réalisation	0	0
Autres aides sélectives à la production:	0,04	0
Aides régionales	0	0
Soutiens européens :	0,4	0
Valeur aidée de la production	135,713	103,93
Droits de douane	0	0
Aides à la production (CNC, régions, Europe, réglementation...)	30,876	23,31
Equivalent-subvention brut	30,88	23,31
Valeur non aidée de la production	104,84	80,62
Taux nominal d'assistance à la production	29,45	28,91
Inputs	44,86	34,50
Droits de douane	2,24	1,72
Equivalent taxe des inputs	2,24	1,72
Valeur non aidée des inputs	42,62	32,77
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	91,98	69,84
Valeur ajoutée non aidée	62,22	47,85
Equivalent-subvention net	29,76	22,00
Taux effectif d'assistance à la VA	47,83	45,97

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

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 (10,1 M€ en 2002). Le système de l'aide automatique est d'autant plus pervers que les montants ici relevés ne

¹⁶ EuropaCorp (2002).

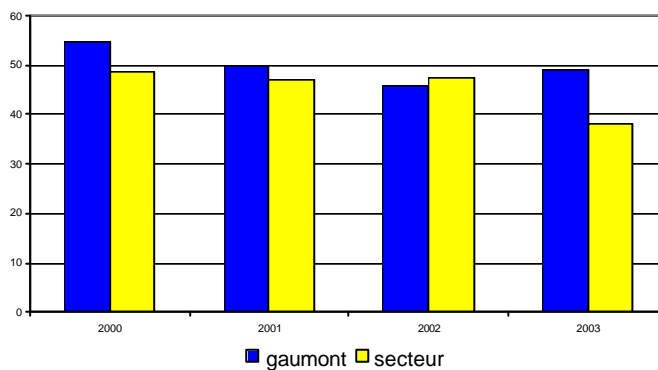
¹⁷ Id.

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* »¹⁸. 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 :

Graphique n°1 : Comparaison entre les TAE de Gaumont et ceux de l'ensemble de la production cinématographique 2000-2003.



Certes le TAE de Gaumont se révèle légèrement inférieur à celui de l'ensemble de la production en 2002 (47,4%), 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 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.

6.4. Des choix qui compromettent la satisfaction des objectifs culturels

¹⁸ Id.

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 »¹⁹. 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.

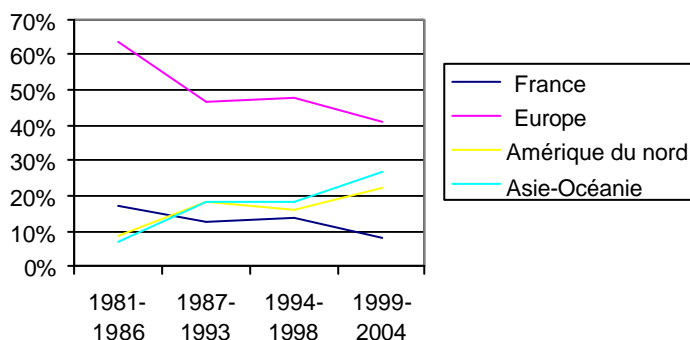
MESSERLIN (1995) estime que le cinéma de qualité devrait être apprécié en vertu d'une grille de reconnaissance transfrontalière, par les professionnels et critiques tant français qu'étrangers. Dans ces conditions, un bon indicateur de la qualité du cinéma français serait sa capacité à s'imposer dans les palmarès des principaux festivals internationaux (Venise, Cannes et Berlin). Dans les calculs qui suivent, les films français retenus sont ceux faisant partis de la sélection française, ce qui diffère des films agréés effectivement sélectionnés au sein des festivals. 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 française (*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). 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 avérée : 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.

Tableau n°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 français (en %)	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. 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.

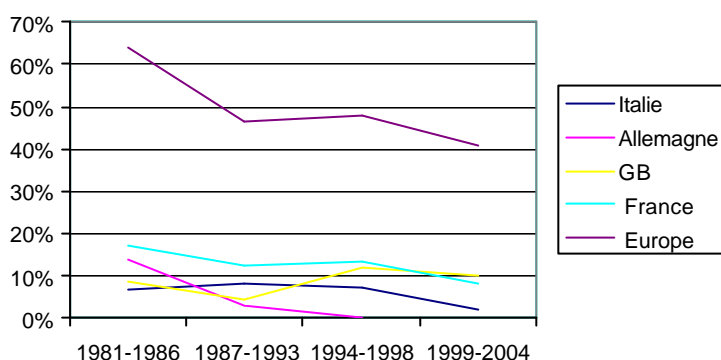
Graphique n°2 : films primés dans les festivals internationaux par continents



¹⁹ Cf. BENZONI (2001), p. 13.

Pourtant, en ce qui concerne la qualité des films réalisés par des auteurs français, le bilan est 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 opéré depuis 1986. Ainsi, 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.

Graphique n°3 : performances des films européens dans les festivals internationaux



Au total, si 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), 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.

7. CONCLUSION

Au total, loin d'œuvrer pour la diversité culturelle, la politique cinématographique française ne fait qu'amplifier les effets pervers du fonctionnement naturel du marché (concentration des firmes, uniformisation des contenus). Et, comme le résume BOULANGER (2005) dans le cas de l'agriculture, le cinéma français mérite bien mieux que la politique actuelle, tant du point de vue de l'efficacité économique que de la diversité culturelle.

Les capacités de réforme du système sont limitées par le caractère purement national de la politique cinématographique et par le manque de mobilisation des lobbies susceptibles d'en bénéficier. De fait, la complexité du système cinématographique français est telle qu'elle rend difficile une appréciation rationnelle des gagnants et des perdants. Le manque d'évaluation renforce ainsi un *statu quo* particulièrement néfaste pour la production cinématographique indépendante. On peut ainsi s'étonner du soutien du Syndicat des Producteurs Indépendants au refus de l'Association des Producteurs Indépendants (regroupant notamment UGC, Gaumont et Pathé) d'ouvrir le système d'aide aux capitaux extra-européens.

Annexe 1 : Le calcul des TAE

Toutes les subventions existantes ne figurent pas dans le présent calcul. 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 les subventions locales ou privées sont difficilement comptabilisables. 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. Là encore, certains dispositifs non centralisés comme les exonérations locales de taxe professionnelles n'ont pas été pris en compte, par la difficulté de recueil des données.

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
	Aide aux nouvelles technologies en production	Montants CNC, bilans annuels
	Dispositif pour la création artistique multimédia (DICREAM)	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
	Aides sélectives à la musique de films de longs métrages	ND.
	Aide sélective pour les œuvres cinématographiques d'outre-mer	ND.
	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%.
	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
	Projet RIAM	Montants CNC, bilans annuels
	Aide à la recherche et au développement	Montants CNC, bilans annuels
	Aide à l'écriture et à la réécriture	Montants CNC, bilans annuels
Assistance à la VA	Trophée du premier scénario	Montants CNC, bilans annuels
	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 [jaunes budgétaires], (MINEFI)

Annexe 2 : Liste des films sortis en 2004 produits ou coproduits par les trois plus gros bénéficiaires du SA cette année-là.

Maison de production

TF1

EuropaCorp

Gaumont

36 quai des orfèvres
Animal
Anthony Zimmer
Arsène Lupin
Arthur
Au suivant
Banlieue 13
Boudu
Holly Lola
Il était une fois dans l'oued
Il ne faut jurer de rien
Joyeux Noël
L'amour aux trousses
L'empire des loups
L'un reste, l'autre part
La boîte noire
La cloche a sonné
La maison de Nina
Le démon de midi
Le souffleur
Les Dalton
Les enfants
Les parrains
Palais Royal
Papa
Pédale dure
Quartier VIP
Toute la beauté du monde
Tu vas rire mais je te quitte
Un vrai bonheur
Virgil
Ze film

BIBLIOGRAPHIE :

OUVRAGES ET ARTICLES :

- 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*, n°124, novembre-décembre.
- BOULANGER P. (2005), "The Common Agricultural Policy: Moment of truth in France?", GEM Policy Brief, November, 2005.
- 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*, avril 2006.
- 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 ? », à paraître.
- 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.
- 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* n°71.
- 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*, December 2005, Volume 6, Number 6.

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.

CNC (2002), Les entreprises de l'audiovisuel 1996-2000.

CNC (2003), Les chiffres-clés du CNC, résultats statistiques du cinéma en 2001, Paris, CNC.

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

EUROPACORP (2002), Document de base.

GAUMONT, (2000, 2001, 2002, 2003, 2004), Document de référence.

INSEE (2006), Base de données ALISSE

MINISTERE DE L'ECONOMIE, DES FINANCES ET DE L'INDUSTRIE (1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005), Lois de finances.

OBSERVATOIRE EUROPEEN DE L'AUDIOVISUEL (2006), Annuaire 2005.

COM (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.

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.