

**Groupe CNC 2013**  
**Réalisateurs/Techniciens/Producteurs**  
**« Pour un meilleur financement du cinéma d'auteur. »**

Le groupe s'est réuni de 20 août au 17 octobre, à raison d'une réunion de quatre heures par semaine.

Sa mission était de réfléchir à des propositions qui permettent de mieux financer et exposer le cinéma d'auteur dans toute sa diversité, tout en portant une attention particulière aux 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> films, garant de l'émergence de nouveaux talents.

Il était constitué de six réalisateurs, six techniciens et six producteurs indépendants, représentant des générations, des corps de métier et des pratiques cinématographiques suffisamment variés pour que la réflexion soit riche et complémentaire<sup>1</sup>.

Le temps de travail du groupe était court. Il n'était donc pas question d'aborder toutes les problématiques potentielles de son champ de mission mais de faire émerger quelques propositions fortes, si possible applicables rapidement, tandis qu'une réflexion plus exhaustive, y compris de perspectives à moyen ou long terme, était pris en charge par le groupe de suivi des Assises du cinéma.

Le calendrier du groupe s'inscrivait dans une actualité tendue : celle de la fin des négociations de la convention collective qui vient encadrer notre secteur d'activité.

Et ce fut d'ailleurs l'un des mérites premiers du groupe que de réunir autour de la table dans un dialogue fructueux des individualités ayant des points de vue parfois très divergents sur la convention collective.

Tout le monde s'accordait sur un premier constat :  
La partie la plus créative du cinéma français souffre depuis des années d'un sous-financement chronique qui n'a cessé de s'accroître.

---

<sup>1</sup> Julie Bertuccelli, Laurent Cantet, Pascale Ferran, Hélène Klotz, Katell Quillévéré et Pierre Schoeller (réalisateurs) ; Caroline Champetier ou Eric Guichard (chef-opérateur), Tom Harari (chef-opérateur), Arnaud Roth ou Thierry Flamand (chef-décorateur), Christophe Jeuffroy (directeur de production), Benoit Alavoine (chef-monteur), Samuel Aïchoun (mixeur) ; et Alain Attal (*les productions du Trésor*), Mathieu Bompont (*Mezzanine Films*), Bénédicte Couvreur (*Hold-Up Films*), Patrick Sobelman (*Agat Films et Cie*), David Thion (*Les Films Pelléas*), Edouard Weill (*Rectangle Productions*).

Ce déficit de financement était généralement compensé par des économies réalisées film par film au moment de sa conception et de sa fabrication : coupes dans le scénario, diminution des temps de tournage et/ou de post-production, pressurisation des prestataires techniques, mais aussi bien sûr « efforts » parfois très importants demandés aux techniciens et au réalisateur sur leurs salaires, mise en participation de son salaire et des frais généraux de sa société par le producteur, etc.

Dans d'autres cas, ce déficit est compensé par des apports de financements étrangers, imposant le plus souvent une délocalisation de tout ou partie de la fabrication des films.

Or la nouvelle convention collective met un terme à ces possibilités d'arrangement film par film en ce qui concerne les salaires des techniciens et du réalisateur. Cela va changer toute la donne.

Si l'on veut continuer à ce que ces films existent, et se fabriquent en France, il faut donc impérativement augmenter leur financement afin de compenser les économies auparavant réalisées sur les salaires.

Le groupe s'est donc mis au travail avec une conscience aigüe de l'importance des enjeux auxquelles il devait faire face : que la part la plus créative du cinéma français, mis à mal depuis des années par le système tout entier, ne soit pas définitivement mis en péril par la nouvelle situation.

### **Une rapide analyse de la situation.**

Nos propositions s'appuient prioritairement sur quelques constats simples que nous allons dessiner ici à gros traits :

1. Le problème majeur du cinéma en France est moins un manque d'argent qu'une mauvaise répartition de celui-ci entre des films dits « de marché », le plus souvent très confortablement financés, et des films dits « d'auteur », presque systématiquement sous-financés.
2. Cette mauvaise répartition, aboutissant à un cinéma à deux vitesses qui se vide par son milieu, n'est pas nouvelle et nous ne pouvons que constater que le système d'encadrement et de régulation par le CNC, tel qu'il existe aujourd'hui, ne suffit pas à l'endiguer.

Les causes de cette bipolarisation sont nombreuses, nous ne nous arrêterons ici qu'aux deux principales. L'une est en amont, elle concerne la production des films ; l'autre est en aval, elle concerne leur exposition.

### **En amont : la production.**

Le poids des télévisions dans le financement des films - via un système historiquement vertueux qui les oblige à investir une partie de leur chiffre d'affaires dans le cinéma – aboutit à une concurrence forcée entre les chaînes sur les titres potentiellement les plus porteurs en terme d'audience télévisuelle à venir<sup>2</sup>.

Ces films-là sont donc très confortablement financés, leur nombre et leur budget ne cessant d'augmenter ces dernières années, ainsi que le cachet des comédiens vedettes indispensables à leur faisabilité, et du salaire du producteur et parfois du réalisateur.

Notons qu'ici la question de la rentabilité du film, via ses remontées de recettes, devient trop souvent presque secondaire, producteur et acteurs ayant été très bien rémunérés dès la mise en production.

A l'autre bout du spectre, la plupart des télévisions en clair se désengagent presque totalement des films à petits budgets, et en particulier des 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> films de cinéastes émergents.

Les plus vertueuses d'entre elles (les chaînes publiques) continuent de s'engager sur des films d'auteur à budget intermédiaire, même si trop souvent le montant de leur apport est en-dessous de ce dont le film aurait besoin pour être en adéquation avec ses ambitions artistiques.

L'on voit donc bien que, par un strict système de vase communicant, la part croissante des investissements dans les films à hauts budgets diminue d'autant la part des investissements dans les films à petits ou même moyens budgets.

Mais le poids structurel des télévisions conduit à une autre dérive tout aussi néfaste. Il s'agit de la rémunération des acteurs et des techniciens.

La présence de comédiens vedettes étant indispensables à un investissement massif des télévisions, leurs cachets ont explosé ces dernières années sur les films à haut budget. Puis cette inflation a peu à peu contaminé la rémunération des acteurs principaux sur une partie des films à budget moindre.

Dans le même temps, le nombre de films sous-financés n'a pas cessé d'augmenter, les plus mal financés d'entre eux l'étant de plus en plus.

Afin de continuer à ce que ces films existent, « des efforts » de plus en plus importants ont été demandés aux techniciens, et sur de plus en plus de films. Leurs salaires ont été nivelés par le bas, sans pour autant qu'ils profitent de façon significative de la hausse des budgets sur les très gros films, cette hausse étant captées presque exclusivement par les comédiens, le producteur et parfois le réalisateur du film.

---

<sup>2</sup> On observe une inquiétante concentration des investissements sur les films d'un budget supérieur à plus de 7M€ (et plus encore sur ceux à plus de 15M€). Les films d'initiative française de plus de 7M€ captent une part croissante de la totalité des investissements des chaînes : 60,1% en 2010, 63,7% en 2011 et 66, 8% en 2012.

Situation intenable où tout le monde semble s'habituer peu à peu à l'idée que l'argent n'a plus la même valeur selon qu'il s'agit des uns ou des autres, alors qu'ils sont tous ensemble engagés dans la fabrication d'un même film.

### **En aval : l'exploitation.**

Le paysage de l'exploitation en France s'est profondément modifié ces dix dernières années avec l'arrivée massive des multiplexes puis leur poids grandissant en nombre de salles et en part de marché.

Cela produit un déséquilibre entre la grande exploitation et les salles Art et Essai qui défavorise le cinéma d'auteur sur tout le territoire.

Dans le même temps, la spécificité de la situation parisienne – où UGC et MK2 sont indispensables aux films d'auteur – produit une forme de mainmise des grands circuits sur l'ensemble de l'exploitation en France.

Or, que ce soit à Paris ou en province, ces grands circuits – MK2 compris – ont une politique très offensive de marchandisation des films, qui produit une rupture de solidarité avec tout le reste de la filière (c'est-à-dire ceux qui fabriquent, produisent et distribuent les films).

Ils font payer aux distributeurs (et donc *in fine* aux producteurs et aux ayants-droits) tout ce qui concerne la promotion des films qu'ils ont pourtant choisi de programmer dans leurs salles : bandes annonces, affichages, etc. sans que cela ne donne lieu à aucun engagement de leur part en terme de durée d'exposition.

Chaque film semble se valoir, dans une logique purement commerciale qui s'apparente à la grande distribution et n'a du coup plus grand chose à voir avec la spécificité du cinéma.

Cette politique de marchandisation des films s'accompagne d'une opacité complète quant aux comptes de ces établissements. Personne ne connaît la répartition entre les recettes provenant des tickets d'entrées et celles en provenance de la régie publicitaire, de la confiserie, ou de la promotion payante des films.

Ce nouveau paysage de l'exploitation en France renforce grandement les films « de marché » à forte visibilité promotionnelle (sur les chaînes de télévision qui les coproduisent ou grâce à des campagnes d'affichage massives) et affaiblit les films « d'auteur » aux budgets de promotion moindre et qui ont besoin de durée d'exposition plus longue pour s'exprimer.

Parallèlement le poids de la promotion (en salles ou sur tous supports), indispensable pour donner une visibilité, même minimale, aux films dans un marché très concurrentiel, a considérablement augmenté, captant une part importante des remontées de recettes potentielles de ces mêmes films.

Or si ces remontées de recettes semblent devenues presque secondaires pour les films à hauts budgets où tout le monde se paie dès la mise en production du film, elles sont à l'inverse absolument indispensables aux films d'auteurs où les producteurs ont souvent pris de vrais risques financiers, et où les techniciens et le réalisateur ont mis une partie de leurs salaires en participation – même si ce terme ne veut plus dire grand chose aujourd'hui, tant est rare le retour sur investissement.

Ces deux réalités, en amont et en aval, s'additionnent et prennent le cinéma d'auteur en tenaille, dans un étau que les outils que sont les régulations du secteur, via le CNC, n'arrivent pas à desserrer.

Pourtant tout un système d'aides et de soutien, incroyablement perfectionné, existe qui devrait le permettre.

Mais le CNC semble ne pas prendre la mesure de ce qui est en train de se passer. Et l'on se retrouve avec un système d'aides qui, parce qu'il est mal adapté à la nouvelle réalité du secteur et à son fonctionnement à plusieurs vitesses, participe à accentuer les inégalités entre les uns et les autres (les films riches et les films pauvres, la grande exploitation et les salles Art et Essai, etc), là où sa mission première est de les atténuer.

Face à de telles inégalités de traitement, les solidarités se délitent, entre chaque maillon de la chaîne de fabrication et de commercialisation des films d'abord, puis à l'intérieur de chacun de ces maillons.

Tout cela aboutit à des ruptures de solidarité absolument inédites dans le cinéma français ; ruptures de solidarité dont les déchirements à propos de la convention collective sont le marqueur récent le plus inquiétant.

Et le cinéma comme pratique artistique collective, comme point de vue singulier sur le monde, comme héritage culturel de notre pays, en sort toujours perdant.

Il n'y a donc pas à nos yeux de plus grande urgence que de trouver des mesures qui modifient le paysage en aval et en amont et permettent d'opérer un rééquilibrage de toute l'économie du secteur. De trouver ces mesures et de les mettre en œuvre vite.

# Propositions.

## I. Production :

### 1. Fonds de Soutien automatique Production.

Le principe général du FdS automatique est de valoriser le succès public d'un film en offrant à son producteur des capacités de réinvestissement pour un film suivant. Ce succès public, et le soutien généré qui l'accompagne, est calculé en fonction du nombre d'entrées salles faites en France par le film.

Le cinéma français fonctionnant aujourd'hui à plusieurs vitesses (notamment au moment de l'exposition des films), ce critère unique ne nous semble plus opérant. Il accentue les phénomènes de concentration<sup>3</sup> et creuse les inégalités, y compris face au succès. Car si 100.000 entrées représentent aujourd'hui un vrai succès pour un film de 1 à 2 M€, c'est un échec pour un film de 8 ou 10 M€. Or ces 100.000 entrées sont valorisées de façon identique par le FdS.

Il nous semble qu'il y a, d'autre part, une forme d'aberration à ce que seules les entrées France soient prises en compte dans ce calcul, ce qui revient, d'une certaine façon, à récompenser les films franco-français ou, dit autrement, à pénaliser les films qui se vendent à l'international.

Afin de valoriser plus équitablement le succès réel d'un film, nous pensons donc qu'il faut adapter la base de calcul du FdS et la moduler en fonction de deux critères : les entrées salles France et le coût du film. (Ceci par paliers à définir)

Puis, dans un deuxième temps (les temps d'exploitation n'étant pas les mêmes entre la France et l'étranger), ce FdS généré serait majoré en fonction du nombre de territoires vendus donnant lieu à une exploitation du film en salles à l'étranger.

Cette mesure devrait participer au rééquilibrage de l'économie générale du secteur. En ce sens, il nous semble logique qu'elle soit à enveloppe fermée.

### 2. Aide sélective à la production (Avance Sur Recettes) :

Devant l'absolue nécessité de mieux financer le cinéma d'auteur, nous demandons une **augmentation de 15 ou 20 M€ de la dotation des trois collèges de l'Avance sur Recettes** (sans augmentation du nombre de films aidés).

En ce qui concerne l'Avance sur Recettes avant réalisation, cela permettrait d'augmenter le montant moyen des aides (de 450.000 € actuellement à environ 600.000 €). Mais aussi d'augmenter significativement le plafond maximal (actuellement de 750.000 €) à 1,2 M€ pour certains films d'auteur particulièrement ambitieux artistiquement et d'un budget conséquent (entre 4 et 8 M€).

---

<sup>3</sup> 10 à 15% des sociétés de production génèrent environ 70% du FDS annuel.

C'est l'une des réponses immédiates les plus opérantes si l'on veut préserver l'existence de ces films qui ne ressortent pas de la clause dérogatoire de la convention collective et vont se prendre de plein fouet le différentiel de coût lié aux nouvelles obligations (en particulier les majorations des heures, alors que l'écrasante majorité de ces films se faisaient auparavant au forfait).

### **Demandes spécifiques :**

#### **Chiffrage :**

Nous pensons que l'obtention de l'Avance devrait s'accompagner d'une proposition de chiffrage par la plénière, prenant en compte à la fois le devis du film et l'enthousiasme de la commission quant au projet artistique.

Le chiffrage définitif par le CNC, venant confirmer ou affiner l'avis de la commission, interviendrait dans les 15 jours suivant l'obtention de l'aide.

#### **1° collègue (1° films) :**

Il nous semble qu'une place trop importante est accordée au scénario pour l'obtention de l'aide, au détriment des qualités de mise en scène du cinéaste. Nous souhaiterions que les courts-métrages du réalisateur soient mieux pris en compte dès l'étape de la sous-commission et que le scénario soit accompagné de la rédaction d'un dossier artistique sur le film, type *Journal de chantier* ou *Mood Book*.

#### **3° collègue (Avance sur recettes après réalisation) :**

Une réflexion devrait être menée dans les meilleurs délais concernant la philosophie générale de l'Avance sur Recettes après réalisation.

Le plafond (actuellement de 150.000 € pour les 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> films et de 76.000 € pour les suivants) devrait être doublé et s'accompagner d'un spectre plus important du montant des aides. Quitte à resserrer le nombre de films aidés pour valoriser davantage les véritables coups de cœur de la commission.

Il nous semble qu'il serait judicieux de recentrer plus clairement la mission de l'ASR après réalisation vers une prime à la qualité, venant récompenser la réussite artistique d'un film et la prise de risques de son producteur.

### **3. Règle des 60/40.**

Cette règle, sous contrôle européen, définit le pourcentage maximal d'argent public autorisé (60% contre 40% d'argent privé) dans le financement des films.

Elle est catastrophique pour les films à petits budgets (moins de 2 M€) et particulièrement les 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> films et certains documentaires. Il s'agit le plus souvent de films ayant obtenus l'Avance sur Recettes et/ou une région, mais sur lesquels les télévisions ne s'engagent plus, réduisant l'apport privé à une peau de chagrin.

Ces films, sous-financés au départ, sont doublement pénalisés puisque cette règle aboutit à un chiffrage de l'Avance qui leur est très défavorable et à une quasi impossibilité de recourir au Crédit d'impôt, précarisant encore davantage leur fabrication.

Par ailleurs, elle oblige le plus souvent le producteur à afficher un coût de film bien supérieur à son coût réel afin de contourner la règle, produisant une opacité des comptes et des malentendus néfastes avec l'équipe du film.

Or ces films sont issus très majoritairement de la jeune génération et sont donc indispensables à notre cinéma et au renouvellement des talents.

Sachant que d'autres pays d'Europe ont négocié à Bruxelles des pourcentages d'argent public bien supérieurs, nous demandons aux pouvoirs publics français de renégocier cette règle sur la base de **80/20 pour les films de moins de 2M€ ou 2,5 M€** et de considérer cette renégociation comme une priorité absolue.

A titre transitoire, c'est-à-dire dans l'attente d'une renégociation qui leur soit favorable, nous pensons qu'il y a urgence à trouver une mesure permettant que certains apports soient pris en compte en tant qu'argent privé : remise des industries techniques, temps passé sur le développement par le producteur, etc.

#### **4. Crédit d'impôts et lutte contre les délocalisations :**

Nous l'avons vu l'impact de la convention collective sur les films d'auteur à budget intermédiaire (de 3,5 à 8 M€) va être particulièrement important.

Les premiers devis indiquent tous un différentiel de coût autour de 12 ou 15% entre un budget où les techniciens étaient tous au minimum syndical mais au forfait, et un devis prenant en compte les différentes majorations sur les heures (heures de nuit, heures de préparation, heures de trajet, heures supplémentaires).

Or un certain nombre de films d'auteur du milieu n'arrivait à se faire qu'en écrêtant les hauts salaires, ce qui n'est plus possible aujourd'hui, et va produire un différentiel de coût encore plus important.

15% de coût supplémentaire, cela représente 600.000 € pour un film de 4 M€, 900.000 € pour un film de 6 M€, etc.

Par ailleurs, les difficultés de financement de ces films-là étaient déjà telles avant l'application de la convention collective qu'un nombre significatif d'entre eux se délocalisaient afin d'obtenir les financements complémentaires dont ils avaient besoin.

Si l'on veut que ces films continuent d'exister et se fabriquent en France, il est donc indispensable **d'augmenter le crédit d'impôt de 20 à 30% pour les films de moins de 8 M€**, tout en conservant le montant de 20% au-delà.

Une mesure intermédiaire qui consisterait à augmenter le crédit d'impôts exclusivement pour les films à moins de 4 M€ nous paraît dangereuse, en ce sens qu'elle accentuerait encore l'effet de seuil, au risque de voir définitivement disparaître les films d'auteur les plus novateurs de plus de 4 M€.

...

En l'état de la législation européenne, nous ne sommes pas arrivés à trouver une autre mesure qui inciterait les films français à se fabriquer en France. Nous le regrettons et incitons le CNC à continuer à se pencher sur cette question.

Cependant, une mesure simple devrait permettre une forme d'égalité des différents métiers techniques face aux délocalisations. Actuellement le calcul des points d'Agrément (permettant l'obtention du crédit d'impôts) ne prend pas en compte les techniciens de la post-production Son et des Effets Spéciaux.

Cela explique qu'ils soient les premiers à pâtir des délocalisations, mettant en danger un savoir-faire technique français pourtant incomparable.

Nous demandons donc de rajouter 10 points dans le calcul de l'Agrément : 5 points pour les techniciens (mixeur, monteur son, bruiteur, superviseur des effets spéciaux) et 5 points pour les industries techniques (auditorium et effets spéciaux).

### **5. Inflation du cachet des acteurs :**

L'inflation du coût des films (via le cachet des acteurs vedettes, le salaire du producteur et parfois du réalisateur) nous semble être une des dérives actuelles les plus préjudiciables à la bonne santé du secteur.

Cette inflation s'explique par l'effet du poids structurel des télévisions dans le financement des films, mais aussi du désamour des télévisions privées en clair pour le cinéma (ou dit autrement, de la baisse d'audience des films sur les chaînes premium) qui les incitent à coproduire de moins en moins de films, mais pour des apports et donc des budgets de plus en plus importants.

Par un système de vase communicant, cette inflation a des effets sur le secteur tout entier :

1. Nous l'avons vu, les financements se concentrent de plus en plus sur les films de plus de 7 M€, et plus encore sur ceux à plus de 15 M€, et de moins en moins sur les films de moins de 7 M€.

C'est, à nos yeux, néfastes à la qualité des films des deux côtés :

Du côté des films à moins de 7 M€ parce qu'ils n'arrivent pas à réunir les moyens de leurs ambitions.

Du côté des films de plus de 10 ou 12 M€ parce qu'ils sont parfois presque trop faciles à financer par les télévisions privées sur le seul nom des acteurs vedettes, indépendamment de la qualité ou de l'aboutissement du scénario, du talent du réalisateur, du soin apporté à la fabrication du film, etc.

2. Cette situation profondément déséquilibrée se reconduit film par film, chaque fois qu'on assiste à des différentiels de traitement extravagants entre le pourcentage du devis dévolu aux « talents » (comédiens principaux, producteur, parfois réalisateur) d'un côté (ce qu'on appelle le « dessus de ligne ») et, de l'autre, le pourcentage qui va directement à la fabrication du film (temps de tournage, salaires des techniciens, décors, industries techniques...), ce qu'on appelle, non sans une certaine ironie, « le dessous de ligne ».

Dans le pire des cas, cela peut aboutir à des situations inacceptables où tout ou partie du tournage est délocalisé pour faire baisser les coûts de main d'œuvre, alors même que les « talents » sont très grassement payés.

Pour rééquilibrer l'économie du secteur et le resolidariser, il y a donc urgence à mettre un frein à cette inflation du « dessus de ligne » des films à haut budget ou, si l'on s'en tient au minimum, à cantonner strictement cette dérive inflationniste à quelques films par an.

Pour cela, nous proposons la **création d'une clause « film solidaire »** (ou « film mesuré » ou « film équilibré » ou « film décent », la meilleure formulation reste à trouver).

Un film serait considéré comme « solidaire » dès lors que le cachet (salaires + BNC) d'un acteur (calculé par jour de tournage) ne dépasserait pas 30 fois ou 40 fois le minimum syndical acteur (autour de 360€). (Ou 30 ou 40 fois pour les films de moins de 8M€ et 50 ou 60 fois pour les films au-dessus.)

30 fois, ça fait 330.000 pour 30 jours de tournage et 440.000 pour 40 jours

40 fois, ça fait 430.000 pour 30 jours de tournage et 580.000 pour 40 jours

50 fois, ça fait 540.000 pour 30 jours de tournage et 720.000 pour 40 jours

La rémunération du réalisateur (salaires + droits d'auteur) et du producteur ne pourrait pas non plus excéder un certain montant (autour de 300.000 ou 500.000 €, par exemple, selon les budgets) ou, en tout état de cause, dépasser celui de l'acteur vedette le mieux payé sur le film.

Cette clause devrait aider à mettre un frein à cette dérive inflationniste et obliger tout le monde à se pencher réellement sur la question des mauvaises remontées de recettes afin que la rémunération complémentaire des « talents » soit directement liée à la rentabilité réelle du film.

**Cette clause** pourrait jouer à différents endroits qui restent à explorer, mais **serait indispensable dès lors qu'il y a certain apport d'argent public dans le financement :**

Elle serait par exemple rendue obligatoire pour l'obtention de l'Avance sur Recettes ou d'une Région.

Et elle rentrerait aussi dans les obligations des chaînes publiques.

Ainsi on pourrait imaginer que les chaînes publiques aient obligation de mettre au moins 80% de leurs investissements dans des films dits « solidaires » (ce qui leur laisserait 20% d'investissements, soit à peu près 12M€ annuel, pour coproduire des films aux cachets « extravagants »).

## **6. Financement en provenance des télévisions :**

### **A. Obligations d'investissement par chaîne ou par groupe.**

En raison de leur audience plus faible, les nouvelles chaînes de la TNT nous paraissent aujourd'hui plus ouvertes au cinéma d'auteur dans sa diversité que les chaînes premium.

En ce sens, le groupe de travail voit d'un œil favorable **la transformation des obligations par chaîne en obligation par groupe**, si tant est que le chiffre d'affaires donnant lieu aux obligations soit calculé sur la base de la somme des chiffres d'affaires de toutes les chaînes du groupe, additionnée de leur site internet.

Il est important, par ailleurs, que ces nouvelles obligations soient encadrées au mieux et que soient pensées en amont les reprogrammations potentielles d'une chaîne premium à une chaîne de la TNT, ou l'inverse :

Que les droits de passage payés aux auteurs soient en partie mutualisés par groupe par la SACD.

Et, en cas de succès, que la reprogrammation d'un film acheté par une chaîne de la TNT vers une chaîne premium donne lieu à une prime au succès qui compense le différentiel d'apport initial.

### **B. Télévisions privées en clair :**

Afin d'inciter les grandes chaînes privées en clair à investir dans des films plus variés et moins inflationnistes, nous suggérons d'encadrer leur apport moyen annuel par film et de baisser sensiblement cette moyenne.

Cela permettrait à ces télévisions de pouvoir continuer à investir de grosses sommes dans des films à budgets « extravagants » à fort potentiel d'audience comme elles le font actuellement, tout en les contraignant mécaniquement à investir dans des films à budgets moindres qu'elles pourraient programmer, le cas échéant, sur leurs déclinaisons de la TNT.

### **C. Télévisions publiques :**

#### **Obligations de financement :**

La proposition la plus significative concernant les télévisions publiques serait leur obligation de réserver au moins 80% de leurs investissements sur des films dits « solidaires ». Cela devrait permettre à la fois de resolidariser la filière entre acteurs, producteur, réalisateur et techniciens, mais aussi de faire baisser le coût de certains films pour mieux financer certains autres.

Par ailleurs, nous pensons qu'il y a urgence à renforcer le financement des 1<sup>o</sup> et 2<sup>eme</sup> films de cinéastes émergents, en particulier ceux ayant obtenu l'Avance sur Recettes au 1<sup>o</sup> collège et/ou une ou plusieurs régions.

Pour cela, nous proposons que France Télévision ait obligation de coproduire une dizaine de 1<sup>o</sup> et 2<sup>eme</sup> films par an d'un budget inférieur à 4 M€ et ayant obtenus une aide publique (Avance ou Région).

#### **Acquisition de films inédits :**

Une proportion très importante de films se font désormais sans chaînes en clair dans leur financement. (Même si ce pourcentage devrait baisser dès 2014, en raison de l'impact de la convention collective sur cette catégorie de films.)

Or nous constatons que, même en cas de vrai succès, ces films sont ensuite très rarement achetés par une chaîne en clair, alors même que cette acquisition devrait venir récompenser la réussite du film et la prise de risque de son producteur.

Ce pourquoi nous pensons qu'il pourrait être judicieux de renforcer les acquisitions de films inédits sans chaîne en clair dans leur financement :  
Soit en réservant une partie de l'enveloppe prévue pour les acquisitions des chaînes à ces films ;  
Soit en basculant un pourcentage, même minime, de leurs obligations de financement vers ces acquisitions.

#### **D. Canal + :**

Le nombre de films à budget intermédiaire (entre 4 et 8 M€) ne cesse de diminuer depuis 10 ans.

Cette catégorie de budgets recouvre évidemment des films très divers : aussi bien des films « de marché » à hauts cachets d'acteurs que des films d'auteur ambitieux, nécessitant des temps de fabrication longs ou des moyens importants liés aux spécificités artistiques du projet<sup>4</sup>.

Ces films d'auteur ambitieux sont une marque de fabrique du cinéma français. Aujourd'hui encore, leur poids est décisif dans les festivals internationaux, les nominations des César et le rayonnement du cinéma français à l'étranger.

Par ailleurs, même s'ils ont presque systématiquement les plus grandes difficultés à réunir les financements dont ils auraient besoin, ils sont bien souvent plus rentables à l'arrivée que des films commerciaux à budget supérieur, par leur capacité à s'exporter et leur durée de vie plus longue dès lors qu'ils s'imposent comme des « films de catalogue ».

Cette baisse continue des films à budget intermédiaire et le sous-financement actuel des films d'auteur de cette catégorie sont à nos yeux l'un des symptômes les plus inquiétants du dysfonctionnement du système.

Or, nous l'avons vu, la nouvelle convention collective va augmenter significativement le coût de ces films, la clause dérogatoire n'étant réservée qu'à ceux en dessous de 3,6 M€.

En ce sens, le double effet de seuil (clause dérogatoire à 3,6 M€ de la convention collective + clause de diversité de Canal à 4 M€) nous paraît extrêmement dangereux. Car si l'on n'y prête pas une attention particulière, ces films d'auteur « du milieu » risque de ne plus pouvoir se financer, avant de ne plus s'écrire du tout ; l'intégralité du cinéma d'auteur se repliant vers des budgets en-dessous de 4 M€.

**C'est pourquoi nous préconisons de relever le seuil de la clause de diversité de Canal + à 8 M€, tout en conservant un pourcentage pour les films à moins de 3,5 M€.**

---

<sup>4</sup> Nous parlons ici de films tels que *Holly Motors* de Léos Carax, *La vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche, *L'Apollonide* ou *Saint-Laurent* (à venir) de Bertrand Bonello, *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais, *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin, *Les bien-aimés* de Christophe Honoré, *Camille redouble* de Noémie Lvovsky, *L'exercice de l'état* de Pierre Schoeller, *Bird people* (à venir) de Pascale Ferran, etc.

## **II. Distribution :**

Le temps imparti à notre groupe de travail ne nous a pas permis d'apporter le soin que nous aurions souhaité à l'étude de ce secteur. Une piste cependant nous semble intéressante à explorer :

Elle est en direction des 1<sup>o</sup> et 2<sup>ème</sup> films de moins de 3,5 M€.

Pour inciter les distributeurs à s'engager davantage dans le financement de ces films, nous proposons que le distributeur perçoive une aide majorée au sein de l'Aide au programme reçue pour le dit film, dès lors que le montant de son MG est supérieur à 5% du financement réuni, hors apport producteur.

Par ailleurs, par souci de solidarité entre producteur et distributeur, nous pensons qu'un film qui ne bénéficie pas de MG lors de son financement devrait faire apparaître le montant de l'aide au programme ou de l'aide sélective reçue pour le film dans les rendus de compte au producteur.

## **III. Exploitation :**

### **1. Fonds de Soutien automatique Exploitation.**

Nous le savons, la taxe sur les billets de cinéma est redistribuée entre tous les acteurs de la filière<sup>5</sup> via des Fonds de Soutien automatique et sélectif.

Le Fonds de Soutien automatique exploitation concerne toutes les salles de cinéma sur le territoire Il est généré exclusivement en fonction du nombre d'entrées par établissement (tous films confondus) et s'accompagne d'un taux de dégressivité relativement important.

Il a pour mission d'être réinvesti dans la création et la modernisation des salles.

Il existe, par ailleurs, une aide sélective aux salles Art et Essai qui vient soutenir spécifiquement le travail de ces salles, mais dans des proportions relativement modestes.

Or, force est de constater que cette dégressivité du FdS automatique, même additionnée de l'aide sélective aux salles Art et Essai, ne joue pas efficacement son rôle de régulateur du secteur.

La situation de l'exposition des films en France aujourd'hui est particulièrement préoccupante :

- Les multiplexes ne cessent de gagner du terrain en nombre de salles et de part de marché, au détriment des salles indépendantes ou Art et Essai, alliées naturelles du cinéma d'auteur.

---

<sup>5</sup> A l'exception notable et regrettable des exportateurs de films.

- Le parc de salles s'agrandit, mais cela ne freine en rien l'incroyable concentration du nombre d'écrans sur certains films, tandis que d'autres peinent à accéder ne serait-ce qu'à quelques salles ou quelques séances par semaine.
- La diffusion des films sur support numérique accentue encore cette concentration, certains films étant parfois déprogrammés des meilleures séances hebdomadaires d'un multiplexe pour faire place à une double, triple ou quadruple programmation du blockbuster du moment.
- Parallèlement, l'on assiste à une concurrence effrénée entre multiplexes et salles Art et Essai sur les films d'auteur porteurs, aboutissant à une surexposition de ces films dans certaines villes moyennes, qui diluent leurs entrées par établissement, alors qu'ils auraient besoin de rester longtemps à l'affiche sur un nombre d'écrans moindre.
- Les choix éditoriaux de chaque salle s'émeussent, plus personne ou presque ne s'engageant en amont sur un temps minimal d'exposition du film auprès du distributeur.
- La pression immobilière s'accroît rendant très difficile la transmission de certaines salles Art et Essai de centre villes, lors du départ à la retraite de son exploitant. L'on peut redouter que ces salles soient rachetées par des groupes d'exploitation, affaiblissant encore le tissu et la vitalité des salles Art et Essai.
- La solidarité entre la grande exploitation et le reste de la filière s'est rompue depuis que la promotion des films qu'ils projettent dans leurs salles est devenue payante et à la seule charge du distributeur et du producteur.

On le voit, la grande exploitation et les pratiques de marchandisation des films qui l'accompagnent, sont en train, si l'on n'y prête garde, de porter un coup qui peut s'avérer fatal aux objectifs culturels qui régissent la réglementation du cinéma par le CNC.

La situation n'est pas nouvelle, mais elle ne cesse d'empirer. Et l'on ne peut que constater une affolante absence de propositions de la part des pouvoirs publics afin d'y remédier.

Sans doute est-ce dû en partie à la puissance de lobbying des grands groupes d'exploitation face auquel il faudrait opposer un courage politique qui fait singulièrement défaut.

Devant la gravité de la situation, nous pensons qu'il y a urgence à renforcer significativement les salles Art et Essai afin d'opérer un rééquilibrage entre elles et les multiplexes en terme de création de salles et de part de marché, et de valoriser leurs pratiques, puisque ce sont les seules désormais qui assument une forme de solidarité, par la promotion gratuite des films, avec ceux qui les fabriquent et qui les distribuent.

**Pour cela, nous préconisons une réforme du Fonds de Soutien Automatique exploitation.** Le soutien généré par entrées serait variable (de l'ordre de 1 à 2) selon que l'établissement est, ou non, classé Art et Essai. Ce classement Art et Essai des salles devrait intégrer le respect d'une charte de solidarité avec le reste de la filière, concernant la promotion gratuite des films et un engagement en amont sur un temps minimal d'exposition.

Pour inciter toutes les salles à mieux exposer les films français et européens face aux blockbusters américains, et à s'engager sur des temps minimaux d'exposition, nous proposons par ailleurs une majoration du FdS généré en fonction de ces deux critères.

Enfin, nous pensons qu'il faut légèrement accentuer la dégressivité du FdS automatique et plafonner le taux de retour à 10% au lieu de 20% actuellement, au-delà de 200.000 ou 300.000 entrées annuelles par établissement.

## **2. Transparence.**

La transparence des recettes des salles de cinéma ne fait aujourd'hui l'objet d'aucune réglementation.

Personne ne connaît donc la répartition du chiffre d'affaires de chaque établissement entre les recettes provenant directement des billets, et celles en provenance de la régie publicitaire, de la promotion payante des films (bande-annonce, affichage, etc.) ou des recettes annexes de confiserie.

Cette complète opacité des comptes est très dommageable à la connaissance générale du secteur et à la finesse de son encadrement par le CNC.

Dans le même temps, les comptes de chaque film sont soumis à un agrément de production auquel aucun film ne peut déroger dès lors qu'un apport de financement public entre dans son financement : FdS automatique production, aides sélectives, crédit d'impôts, régions, etc.

Ce principe de transparence nous paraît indispensable dans un secteur aussi encadré que celui du cinéma.

**Nous demandons que les Fonds de Soutien exploitation**, qu'ils soient automatiques ou sélectifs, obéissent aux mêmes règles et que leur obtention **soit conditionnée à une obligation de transparence** concernant les différentes sources de recettes par établissement, ainsi qu'un suivi comptable régulier de l'amortissement des VPF pour la transition numérique des salles.

## **3. Exception culturelle à l'intérieur de nos frontières.**

Afin de préserver les objectifs culturels qui fondent les réglementations encadrant le secteur du cinéma en France, des dérogations au droit mondial du commerce (régis par l'OMC) ont été mis en place au niveau européen, donnant lieu à ce qu'on appelle « l'exception culturelle française ».

Or, dans le même temps, le droit français du commerce et de la concurrence rend impossible, en l'état de la législation, la mise en place de dispositions qui permettraient de freiner la concentration excessive du nombre d'écrans par film et/ou la concentration excessive du nombre de multiplexes dans une zone géographique donnée.

Nous demandons au pouvoir législatif de mettre en place un système de dérogation au droit français du commerce et de la concurrence afin que les salles de cinéma remplissent mieux leurs objectifs culturels et que l'exception culturelle française soit reconduite à l'intérieur de notre territoire national.