

N° 308

---

# SÉNAT

SESSION ORDINAIRE DE 2002-2003

---

---

Annexe au procès-verbal de la séance du 21 mai 2003

## RAPPORT D'INFORMATION

FAIT

*au nom de la commission des Affaires culturelles (1) par la mission d'information (2) chargée d'étudier l'évolution du secteur de l'exploitation cinématographique,*

Par MM. Michel THIOLLIÈRE et Jack RALITE,

Sénateurs.

---

(1) *Cette commission est composée de :* M. Jacques Valade, *président* ; MM. Ambroise Dupont, Pierre Laffitte, Jacques Legendre, Mme Danièle Pourtaud, MM. Ivan Renar, Philippe Richert, *vice-présidents* ; MM. Alain Dufaut, Philippe Nachbar, Philippe Nogrix, Jean-François Picheral, *secrétaires* ; M. François Autain, Mme Marie-Christine Blandin, MM. Louis de Broissia, Jean-Claude Carle, Jean-Louis Carrère, Gérard Collomb, Yves Dauge, Mme Annie David, MM. Fernand Demilly, Christian Demuynck, Jacques Dominati, Jean-Léonce Dupont, Louis Duvernois, Daniel Eckenspieller, Mme Françoise Férat, MM. Bernard Fournier, Jean-Noël Guérini, Michel Guerry, Marcel Henry, Jean-François Humbert, André Labarrère, Serge Lagauche, Robert Laufoaulu, Serge Lepeltier, Mme Brigitte Luypaert, MM. Pierre Martin, Jean-Luc Miraux, Dominique Mortemousque, Bernard Murat, Mme Monique Papon, MM. Jacques Pelletier, Jack Ralite, Victor Reux, René-Pierre Signé, Michel Thiollière, Jean-Marc Todeschini, André Vallet, Jean-Marie Vanlerenberghe, Marcel Vidal, Henri Weber.

(2) *Cette mission d'information est composée de :* M. Marcel Vidal, *président* ; MM. Michel Thiollière, Jack Ralite, *rapporteurs* ; MM. Christian Demuynck, Pierre Laffitte, Philippe Nachbar, Henri Weber, *membres titulaires* ; Mme Annie David, MM. Ambroise Dupont, Louis Duvernois, *membres suppléants*.

---

**Culture.**

## SOMMAIRE

Pages

<b>INTRODUCTION</b> .....	6
<b>LISTE DES PERSONNALITÉS AUDITIONNÉES PAR LA MISSION D'INFORMATION</b> .....	9
<b>I. L'EXPLOITATION CINÉMATOGRAPHIQUE : UN ÉTAT DES LIEUX ENCOURAGEANT</b> .....	11
<b>A. 1957-1992 : TRENTE-CINQ ANNÉES DIFFICILES</b> .....	11
1. <i>La fin de « l'âge d'or » de la fréquentation</i> .....	11
a) De l'âge d'or (1929-1957) .....	11
b) ... aux années de crise (1957-1992) .....	12
2. <i>...liée à l'apparition de nouveaux modes de visionnage et à l'avènement de la « civilisation des loisirs »</i> .....	14
a) Téléviseurs, magnétoscopes et vidéocassettes : la fin du monopole du cinéma sur la diffusion des images .....	15
(1) L'avènement de la télévision .....	15
(2) L'apparition du magnétoscope et la recomposition du paysage audiovisuel dans les années 1980 .....	17
b) Une nouvelle ère : la « civilisation des loisirs » .....	19
3. <i>La première révolution du secteur de l'exploitation</i> .....	19
a) L'évolution des structures .....	19
b) L'évolution géographique .....	21
(1) Un parc plus urbain .....	21
(2) Des « salles de quartier » aux quartiers de salles .....	22
c) L'évolution de la programmation .....	22
(1) La disparition des salles «bis » .....	22
(2) La transformation du parc de salles spécialisées .....	23
4. <i>Le cinéma : « un luxe populaire »</i> .....	23
<b>B. UN PARC DE SALLES MODERNE ET DIVERSIFIÉ QUI PARTICIPE À L'EMBELLIE DE LA FRÉQUENTATION</b> .....	25
1. <i>Une fréquentation dynamique encouragée par l'apparition d'un nouveau type d'équipements</i> .....	26
a) L'embellie de la fréquentation .....	26
(1) Une fréquentation dynamique mais géographiquement concentrée .....	27
(2) Un public plus large, jeune et fortement diplômé .....	29
b) L'apparition d'un nouveau type d'équipements .....	30
2. <i>Le premier parc de salles d'Europe</i> .....	32
a) Un parc de salles important qui demeure concentré dans les zones urbaines .....	32
(1) L'un des parcs de salles les plus importants d'Europe .....	32
(2) Un parc de salles concentré .....	33

(3) Paris, capitale du cinéma .....	36
b) Un parc varié .....	37
(1) Les multiplexes .....	37
(2) Les salles de centre-ville .....	39
(3) Les salles municipales .....	39
(4) Les salles d'art et essai .....	40
3. <i>Une action publique volontariste</i> .....	42
a) Les aides à l'exploitation .....	42
(1) Le soutien automatique .....	42
(2) Le soutien sélectif .....	44
b) La chronologie des médias .....	49
(1) L'exploitation vidéo .....	49
(2) La diffusion des films à la télévision .....	50
(a) <i>Les différentes « fenêtres » de diffusion</i> .....	51
(b) <i>Les obligations de diffusion</i> .....	51
c) Les remarques et les propositions de la mission .....	52
(1) Un système de soutien à préserver .....	52
(2) Un parc de salles à renforcer dans les zones rurales et les communes de moins de 10 000 habitants .....	53
(3) Etre attentif aux éventuels dysfonctionnements d'une chronologie des médias largement déterminée de manière contractuelle .....	53
(4) Des obligations de diffusion à alléger ? .....	54
<b>II. SAUVEGARDER LA DIVERSITÉ : UN OBJECTIF PRIORITAIRE POUR L'ACTION PUBLIQUE</b> .....	56
<b>A. LA DIVERSITÉ DU RÉSEAU D'EXPLOITATION : DES MESURES PRISES A POSTERIORI AUX EFFETS INCERTAINS</b> .....	56
1. <i>Les multiplexes</i> .....	56
a) L'élaboration de la réglementation .....	57
b) Le contenu de la réglementation .....	59
c) Le bilan de l'action des pouvoirs publics .....	62
2. <i>Les formules d'abonnement</i> .....	64
a) Les trois offres initiales .....	64
b) La réglementation .....	65
c) Les entrées « cartes » en 2001 .....	67
d) Les premiers enseignements du « phénomène carte » .....	68
3. <i>La loi « Sueur »</i> .....	71
a) La réglementation .....	72
b) Une évaluation impossible ? .....	72
c) Les aides des collectivités territoriales aux salles des régions Lorraine et Midi-Pyrénées .....	72
(1) Le taux de retour du questionnaire .....	73
(2) Les aides à l'investissement .....	73
(3) Les aides au fonctionnement .....	75
(4) Les exonérations fiscales .....	75
4. <i>Les propositions de la mission</i> .....	76
a) Modifier le niveau de décision et la composition des commissions administratives .....	76
b) Recenser et analyser les aides locales à l'exploitation cinématographique .....	77
<b>B. LA DIVERSITÉ DE PROGRAMMATION</b> .....	78
1. <i>L'accès des salles aux films</i> .....	78
2. <i>L'accès des films aux salles</i> .....	80
a) Les causes d'un encombrement ... ..	80
b) ...préjudiciable au succès des films et à l'économie de l'exploitation en salles .....	83
c) Un phénomène difficile à réguler .....	84
d) Les propositions de la mission .....	84

<b>III. LES PERSPECTIVES DE L'EXPLOITATION</b> .....	86
A. LA REPRISE DE LA FRÉQUENTATION : UN PHÉNOMÈNE DURABLE ? .....	86
1. <i>L'existence d'une demande insatisfaite</i> .....	86
a) Le succès des opérations tarifaires .....	86
b) Un marché encore sous exploité : les villes moyennes .....	88
2. <i>DVD et Home cinéma : concurrence ou complémentarité ?</i> .....	88
3. <i>Une nécessité : sensibiliser le jeune public</i> .....	90
B. LA PROJECTION À L'HEURE DU NUMÉRIQUE.....	91
1. <i>La projection numérique : un état des lieux</i> .....	92
a) Une filière cinématographique largement numérisée .....	92
(1) La production.....	93
(2) La post-production.....	94
(3) Le son .....	95
b) Quel avenir pour la projection numérique ? .....	95
(1) Projection numérique et projection électronique.....	96
(2) Le nombre d'incertitudes constitue un frein au développement de la projection numérique .....	100
(a) <i>Qui financera une telle révolution ?</i> .....	100
(b) <i>Des problèmes techniques en suspens...</i> .....	104
2. <i>Les conséquences potentielles de la numérisation</i> .....	106
a) Les conséquences industrielles .....	106
b) Les conséquences culturelles .....	108
c) Deux scénarios pour une même technologie .....	109
3. <i>Les propositions de la mission</i> .....	110
<b>RÉSUMÉ DES PROPOSITIONS DE LA MISSION D'INFORMATION</b> .....	116
<b>ANNEXES</b> .....	118



Mesdames, Messieurs,

A l'initiative de M. Marcel Vidal, rapporteur pour avis des crédits du cinéma, la commission des affaires culturelles a décidé, lors de sa réunion du 29 janvier 2002, de constituer en son sein une mission d'information chargée d'étudier l'évolution du secteur de l'exploitation cinématographique.

Cette mission avait notamment pour objet d'établir un inventaire du parc de salles français, tant quantitatif que qualitatif, d'analyser et, éventuellement, de critiquer les actions menées par les pouvoirs publics pour en préserver la diversité, de mesurer les conséquences de l'intervention de plus en plus importante des collectivités territoriales dans un domaine qui ne relève pas formellement de leur compétence et de tracer les perspectives d'avenir d'un secteur confronté au défi de la numérisation.

A titre liminaire, il convient de rappeler que l'exploitation des films en salles occupe une place remarquable dans l'industrie cinématographique : elle participe à la création de l'œuvre cinématographique dans la mesure où elle en est la condition d'existence.

Car ce qui distingue le long métrage des autres œuvres audiovisuelles, c'est avant tout sa projection dans une salle obscure, lieu de rencontre avec le public, lieu où se réalise la magie du cinéma. Edgar Morin a joliment illustré cet instant où la réalité cède la place au monde des images : « *Quand les prestiges de l'ombre et du double fusionnent sur un écran blanc dans une salle nocturne, pour le spectateur enfoncé dans son alvéole, monade fermée à tout sauf à l'écran, enveloppé dans le double placenta d'une communauté anonyme et de l'obscurité, quand les canaux de l'action sont bouchés, alors s'ouvrent les écluses du mythe, du rêve, de la magie.*<sup>1</sup> ».

Mais le réseau de salles est également un enjeu essentiel en termes d'aménagement du territoire.

---

<sup>1</sup> Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Gonthier 1958, pages 82 et 83.

Elément fondamental de la vie culturelle, lieu de convivialité et de rencontres, la salle de cinéma fait partie de ces endroits « structurants » qui contribuent à maintenir un lien social dans un monde en mal de repères.

C'est au vu de ces deux éléments que la mission s'est efforcée de dégager les perspectives du secteur de l'exploitation et les conditions à remplir pour assurer son équilibre et sa contribution à la bonne santé, à la fois culturelle et économique, du cinéma français.

Au terme de plus d'un an de travail, de 21 auditions<sup>1</sup>, de deux déplacements à Saint-Etienne et à Bruxelles, et de la réalisation d'une enquête en collaboration avec le Centre national de la cinématographie permettant, pour la première fois, d'évaluer la nature et le montant des aides octroyées aux exploitants par les différentes collectivités locales en application de la « loi Sueur », et alors même que, dans la **déclaration de Cannes**, adoptée le 15 mai 2003 en présence de Mme Viviane Reding, commissaire pour la culture et l'éducation et de M. Michel Rocard, président de la Commission « Culture » du Parlement européen, treize ministres européens de la culture<sup>2</sup> ont rappelé leur indéfectible attachement au cinéma européen, la mission dresse un bilan encourageant d'un secteur en pleine mutation :

- **notre parc de salles, le plus important et le plus diversifié d'Europe, reste géographiquement concentré.** En effet, seulement 4,5 % des communes françaises, et 2,9 % des communes de moins de 10 000 habitants sont équipées de salles de cinéma ;

- **le système d'aides à l'exploitation a parfaitement joué le rôle qui lui était dévolu : faciliter la modernisation du parc de salles.** L'accentuation du caractère redistributif de l'aide automatique et la rationalisation des différentes aides sélectives devraient donner un second souffle à un système qui commençait néanmoins à perdre de son efficacité ;

- **le rôle des collectivités territoriales, et notamment des communes, en matière d'exploitation cinématographique, n'a jamais été évalué et reste par conséquent extrêmement mal connu.** Le rassemblement de données concernant les régions Lorraine et Midi-Pyrénées, initié par la mission avec l'aide du service de l'exploitation du Centre national de la cinématographie, devrait être poursuivi et complété ;

- **la numérisation de la projection,** actuellement dans l'impasse, pourrait bouleverser, dans les années à venir, l'économie du secteur tout entier. Cette situation conduit à s'interroger sur les choix à effectuer pour mener à bien une transition qui, au premier abord, semble périlleuse.

---

<sup>1</sup> La liste de ces auditions figure à la page 9 du présent rapport.

<sup>2</sup> Allemagne, Irlande, Grèce, Estonie, Espagne, France, Luxembourg, Malte, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Slovaquie et Slovaquie.

DÉCLARATION DE CANNES DES MINISTRES EUROPÉENS DE LA CULTURE

(ALLEMAGNE, IRLANDE, GRÈCE, ESTONIE, ESPAGNE, FRANCE, LUXEMBOURG, MALTE, PAYS-BAS, POLOGNE, PORTUGAL, SLOVÉNIE ET SLOVAQUIE)

Jeudi 15 mai 2003

Les ministres de la culture réunis à Cannes, en la présence de Mme Viviane Reding, commissaire pour la culture et l'éducation, et de M. Michel Rocard, président de la Commission " Culture " du Parlement européen ont adopté la déclaration suivante :

*« Le cinéma et la création sont au cœur de l'identité culturelle européenne. L'Europe est riche de talents, d'idées, de réalisateurs, d'acteurs et de techniciens, qui lui confèrent un potentiel énorme dans le domaine du cinéma. Pourtant, le cinéma européen demeure minoritaire et parfois marginal sur son propre marché. Sans le concours du marché européen, plusieurs cinématographies seraient en danger. Une Europe élargie offrira un nouvel élan aux cinématographies des vingt-cinq pays.*

*Consciente de nos richesses, mais de la fragilité de notre création, la Communauté européenne s'est dotée, depuis longtemps, d'une politique audiovisuelle ambitieuse, dont la clé de voûte est le programme MEDIA et la directive Télévision sans Frontières. D'autres actions devraient être mises en place, notamment afin de promouvoir l'éducation aux médias dans les écoles.*

*L'Europe a su aussi promouvoir son secteur audiovisuel vis-à-vis des lois du commerce. Les pays européens se sont fortement engagés aux côtés de leurs créateurs, en mettant en place des régimes d'aide au cinéma. Ces régimes d'aide n'ont pas pour effet d'assurer une position dominante aux films nationaux sur leur propre marché. Ils ont au contraire permis d'encourager et de renforcer la coopération cinématographique des Etats membres, en permettant l'accès aux autres régimes d'aide nationaux par une politique d'accords bilatéraux et par la mise en place de fonds multilatéraux.*

*Les ministres de la culture souhaitent conserver leur faculté à soutenir le cinéma et la création. C'est la raison pour laquelle ils souhaitent le maintien de l'adoption par commun accord de tous les Etats membres des décisions relatives aux accords commerciaux relatifs aux services culturels et audiovisuels. Il s'agit en effet de permettre à chaque pays de continuer à définir sa politique culturelle. A cet égard, l'article 151 du Traité de l'Union européenne est essentiel et les actions de soutien doivent être décidées à la majorité qualifiée ».*

## LISTE DES PERSONNALITÉS AUDITIONNÉES PAR LA MISSION D'INFORMATION<sup>1</sup>

- **M. Jean Labé**, président de la Fédération nationale des cinémas français
- **M. David Kessler**, directeur général du Centre national de la cinématographie
- **M. Nicolas Seydoux**, président-directeur général de la SA Gaumont
- **M. Guy Verrecchia**, président-directeur général de l'Union générale cinématographique
- **M. Marin Karmitz**, président-directeur général du groupe MK2
- **M. Patrick Brouiller**, président de l'Association française des cinémas d'art et d'essai
- **M. Francis Lamy**, maître des requêtes au Conseil d'Etat, médiateur du cinéma
- **M. Jacques Guénée**, président délégué de Villes et cinémas
- **M. Jean-Pierre Decrette**, président d'Uniciné – Union des cinémas
- **M. Jean Menu**, directeur du multimédia au Centre national du cinéma
- **Mme Michèle Soullignac**, membre de la société des réalisateurs de films
- **M. Claude-Eric Poiroux**, directeur général d'Europa cinémas
- **M. Jean-Pierre Neyrac**, membre de la Commission supérieure technique de l'image et du son
- **M. Serge Siritzky**, président-directeur général et directeur de la publication de la revue « Ecran total »
- **M. Olivier Bomsel**, co-directeur du CERNA, maître de recherche à l'École des Mines de Paris
- **M. Gilles Le Blanc**, chercheur au CERNA (Centre d'économie industrielle de l'École des Mines de Paris)
- **M. Jean-Michel Gévaudan**, délégué général de l'Agence pour le développement du cinéma
- **M. Boudjemaa Dahmane**, président-directeur général de Novociné SA
- **M. Etienne Ollagnier**, directeur général délégué de Novociné SA
- **M. François Hurard**, directeur de la direction du cinéma du Centre national du cinéma

---

<sup>1</sup> Les responsabilités indiquées sont celles des intervenants au moment de leur audition.

- **Mme Nicole Delaunay**, chef du service de l'exploitation cinématographique du Centre national du cinéma

## I. L'EXPLOITATION CINÉMATOGRAPHIQUE : UN ÉTAT DES LIEUX ENCOURAGEANT

### A. 1957-1992 : TRENTE-CINQ ANNÉES DIFFICILES

Victime du développement d'un nouveau média, la télévision, la salle de cinéma, véritable temple de la culture de masse, perd, en l'espace de trente-cinq ans, près de trois-quarts de ses fidèles. En réaction à cet effondrement de la fréquentation, le secteur de l'exploitation cinématographique s'engage alors dans deux directions : la restructuration complète du parc de salles et l'augmentation sensible du prix des places.

#### 1. La fin de « l'âge d'or » de la fréquentation...

Entre 1957 et 1992, la fréquentation cinématographique passe de 411 à 116 millions d'entrées par an. Comme les autres pays industrialisés, la France est marquée par la désaffection du public pour une salle de cinéma considérée jusqu'alors comme un lieu essentiel de la vie sociale.

##### a) De l'âge d'or (1929-1957)...

C'est en 1957 que semble s'achever, en terme de fréquentation, « l'âge d'or » du cinéma français : cette année là, le nombre d'entrées dans les salles (411,6 millions de spectateurs) dépasse pour la dernière fois du siècle la barrière symbolique des 400 millions.

Le début de cette période faste peut être associé à l'introduction progressive, dans les années trente, à Paris<sup>1</sup> d'abord puis partout ailleurs en France<sup>2</sup>, du cinéma sonorisé et parlant. Cette véritable révolution technique, en dépit des inquiétudes qu'elle ne manque pas de susciter au sein de la profession, est plébiscitée par les spectateurs, comme en témoigne l'évolution des recettes des salles de cinéma entre 1929 et 1932 :

- 1929 : 598 107 000 francs
- 1930 : 800 806 000 francs

---

<sup>1</sup> Le 30 janvier 1929 le film *Le Chanteur de Jazz* (*The jazz singer*) réalisé par Alan Grosland et produit par la Warner est diffusé dans la salle de l'Aubert-Palace. Outre la musique, ce long-métrage propose aux spectateurs deux minutes de dialogue dont une première phrase parlée symbolique pour le public français : « you ain't heard nothing yet » (vous n'avez encore rien entendu). En quarante huit semaines d'exclusivité le film rapporte 8 555 000 francs de recettes (soit près de 25 000 000 de francs 1999) et totalise 545 893 spectateurs.

<sup>2</sup> La sonorisation du parc de salles français s'est réalisée de manière progressive : sur environ 4 500 salles, 194 sont équipées en mars 1930, 703 en mars 1931 et 3 023 en 1934.

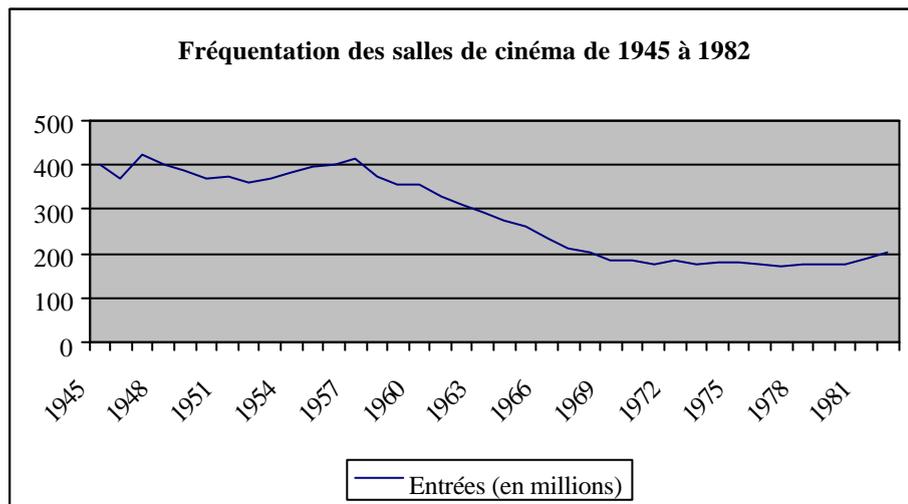
- 1931 : 937 777 000 francs
- 1932 : 933 633 000 francs.

L'engouement du public ne se démentira pas par la suite, bien au contraire : entre 1938 et 1957, 393 millions de spectateurs en moyenne fréquentent les salles de cinéma et le cap des 400 millions d'entrées est dépassé cinq fois sur la période (1938, 1945, 1947, 1948 et 1957).

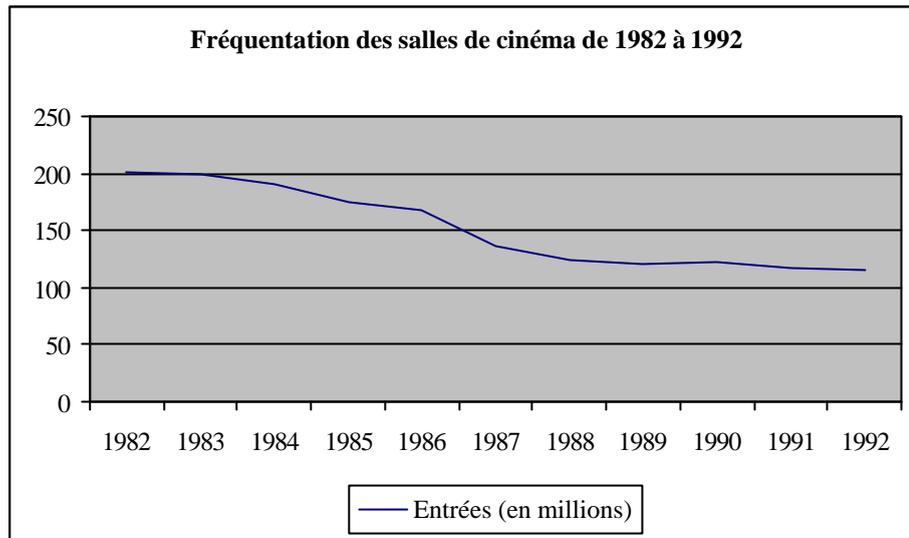
*b) ... aux années de crise (1957-1992)*

A cet « âge d'or » succèdent trente-cinq années difficiles, au cours desquelles la fréquentation diminue de 250 %.

Dans un premier temps, entre 1957 et 1971, la fréquentation, sous l'effet conjugué de la pénétration des téléviseurs dans les classes moyennes et populaires et de l'évolution générale des modes de vie, diminue de plus de 140 % et passe de 411,6 millions d'entrées à 170,3 millions. S'ensuit une phase de résistance qui voit la fréquentation se stabiliser entre 1971 et 1983.



Dès 1983, la fréquentation entre dans une nouvelle phase de baisse qui conduit le secteur de l'exploitation à perdre, en moins de dix ans, près du tiers de ses clients : de 178,5 millions en 1978, le nombre d'entrées passe à 116 millions en 1992.



Il convient de souligner que cette chute de la fréquentation et son corollaire, la chute de la consommation cinématographique par habitant, n'est pas propre à la France.

Sur la période 1950-1985, une rapide analyse des données disponibles permet même de constater que la France fait partie des pays développés relativement épargnés par la fuite des spectateurs. En effet, alors que la **fréquentation cinématographique** dans l'hexagone sur la période considérée a été divisée par deux, elle a été divisée par trois aux Etats-Unis, quatre en Espagne, plus de quatre et demi en Allemagne, plus de cinq et demi en Italie, sept au Japon et près de vingt en Grande-Bretagne.

**ÉVOLUTION DE LA FRÉQUENTATION  
DES PRINCIPAUX PAYS INDUSTRIALISÉS 1950-1985**

*(en millions d'entrées)*

	1950	1955	1965	1975	1985	Année de pointe de la fréquentation
<b>France</b>	370	395	259	181	175	411 (1957)
<b>Allemagne</b>	490	770	294	140	104	818 (1955)
<b>Italie</b>	700	800	663	510	123	819 (1955)
<b>G.-B.</b>	1 396	1 200	326	105	71	1 514 (1948)
<b>Espagne</b>	390	400	420	220	101	420 (1955)
<b>USA</b>	3 120	2 382	1 298	1 020	1 056	4 400 (1946)
<b>Japon</b>	1 080	1 100	373	180	155	1 127 (1957)

Source : CNC

Dans chacun des pays analysés, la tendance à la baisse s'accroît encore dans le domaine du **nombre d'entrées par habitant et par an**. Si la

consommation cinématographique par habitant est divisée par deux et demi sur la période 1950-1985 en France, elle est divisée par plus de quatre en Espagne, quatre et demi aux Etats-Unis, six en Allemagne, six et demi en Italie, onze au Japon et vingt-deux en Grande-Bretagne.

**CONSOMMATION CINÉMATOGRAPHIQUE PAR HABITANT  
1950-1985**

*(en unités)*

	1950	1955	1965	1975	1985
<b>France</b>	8,89	9,12	5,3	3,5	3,4
<b>RFA</b>	10,2	15,1	5,1	2,3	1,7
<b>Italie</b>	14,2	16,7	12,5	8,9	2,2
<b>Espagne</b>	11,4	11,1	10,2	5,1	2,6
<b>G.-B.</b>	29	26	6,7	2,1	1,3
<b>Etats-Unis</b>	20,5	14,2	6,6	4,6	4,4
<b>Japon</b>	13,9	13,6	3,9	1,7	1,3

*Source : CNC*

**2. ...liée à l'apparition de nouveaux modes de visionnage et à l'avènement de la « civilisation des loisirs »**

L'effondrement de la fréquentation en France, comme partout ailleurs, est en grande partie lié à la démocratisation de la télévision et de ses produits dérivés tels que le magnétoscope ou les vidéocassettes préenregistrées. Est-il d'ailleurs encore besoin d'évoquer les rapports conflictuels qu'entretiennent le cinéma et la télévision depuis la fin des années 1940<sup>1</sup> ? Mariage forcé, frères ennemis, détournement artistique : tous les termes semblent déjà avoir été associés pour décrire une relation qui, avec le temps, est devenue plus étroite et plus complexe.

Mais l'évolution de la fréquentation doit aussi être rapprochée d'un mouvement plus global dont la télévision n'est que l'un des aspects : l'avènement de « la civilisation des loisirs ».

---

<sup>1</sup> En 1948, on compte environ dix mille récepteurs de télévision en France, tous situés dans un rayon de 150 kilomètres autour du seul émetteur hertzien en fonction : celui implanté sur la Tour Eiffel.

a) *Téléviseurs, magnétoscopes et vidéocassettes : la fin du monopole du cinéma sur la diffusion des images*

(1) L'avènement de la télévision

La première crise majeure du cinéma européen est liée à l'apparition de la télévision. On oublie en effet trop souvent, habitué à voir se côtoyer de nombreux outils audiovisuels, que jusqu'à l'arrivée de la « petite lucarne » dans les foyers, le cinéma disposait d'un monopole sur la diffusion des images. On fréquentait la salle, non pas pour aller voir un film, mais plutôt pour y visionner un programme composé d'un ou plusieurs courts métrages, des actualités, de la bande-annonce du film suivant et, après l'entracte et la publicité, du « grand film ».

Avec l'arrivée de la télévision, ce monopole disparaît. Certes, le cinéma ne peut se confondre avec la télévision. Le film « naît » dans la salle de cinéma. Sans doute est-il en mesure, ensuite, de poursuivre son existence sur le petit écran ou sur vidéogrammes mais c'est la salle qui lui donne son identité, sa notoriété. C'est elle qui révèle l'œuvre au spectateur. La télévision peut aider le cinéma ou lui nuire : elle ne peut le remplacer<sup>1</sup>. Il n'en demeure pas moins vrai que le petit écran a su éloigner progressivement, mais durablement, une partie du public des salles obscures.

Non pas une petite partie du public mais la plus grande partie du public. Car si les catégories socioprofessionnelles les plus favorisées, habituées au cumul des loisirs, n'ont guère fait varier, durant cette époque, leur fréquentation cinématographique, il n'en fut pas de même des ménages populaires qui constituaient jusqu'alors la clientèle la plus fidèle et surtout la plus nombreuse des salles de cinéma. Comme le rappelle justement René Bonnel<sup>2</sup> « *la substitution [entre la salle et le salon] était d'autant mieux acceptée qu'on appartenait à une classe sociale dont la zone d'habitation, les habitudes culturelles, les besoins affectifs et le pouvoir d'achat rendaient particulièrement volontariste la sortie en salles. C'est la classe ouvrière qui abandonnera le plus massivement le cinéma au profit de la nouvelle invention. On admet plus volontiers l'ersatz quand l'original vous paraît inaccessible, jusqu'à oublier un jour qu'il existe* ».

La menace constituée par la télévision pour l'industrie cinématographique fut perçue très tôt par les professionnels européens, notamment par les exploitants<sup>3</sup>, et les solutions envisagées dans un premier temps pour y faire face furent, comme le rappelle Pierre Billard<sup>4</sup>, fort

---

<sup>1</sup> Cette affirmation pourrait bientôt, compte tenu des progrès technologiques, perdre une partie de sa pertinence.

<sup>2</sup> La vingt-cinquième image : une économie de l'audiovisuel, Paris, Gallimard, 2001.

<sup>3</sup> Alertés par la situation délicate traversée par leurs collègues américains.

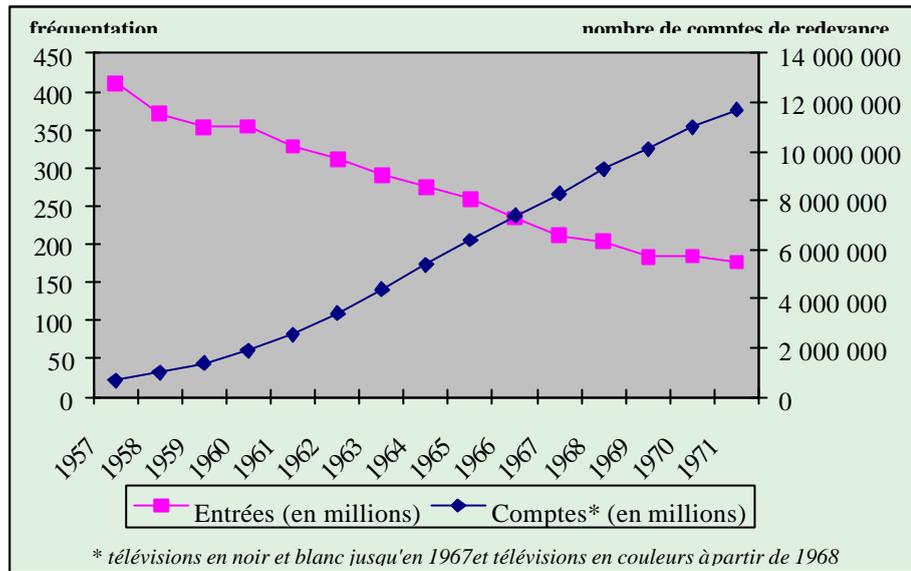
<sup>4</sup> L'âge classique du cinéma français ; Du cinéma parlant à la nouvelle vague, Paris, Flammarion, 1995.

différentes. Ainsi, dès mai 1950, les syndicats d'exploitants de France, d'Italie, de Grande-Bretagne, de Suisse, de Belgique, des Pays-Bas et du Luxembourg, lors d'un congrès spécial consacré à la télévision, lancèrent un appel aux producteurs du monde entier pour que soient interdites « la vente ou la location à tous les réseaux de télévision de films de cinéma produits pour une exploitation cinématographique commerciale quelle qu'en soit l'origine ou l'utilisation ».

Cette séparation radicale entre le cinéma et la télévision, souhaitée par les organisations syndicales, ne fit pas l'unanimité dans le secteur. Au contraire, d'autres exploitants tentèrent d'utiliser la télévision pour attirer le public dans les salles en y organisant la diffusion collective d'émissions télévisées. En novembre 1950, un article de l'hebdomadaire *Le Film français* relatant une séance expérimentale au Madeleine Cinéma au cours de laquelle furent projetées aux spectateurs des images tournées dans les rues de Paris, concluait avec optimisme : « c'est de cette façon que le cinéma pourra lutter contre la concurrence de la télévision. Les grands écrans des Cinémas-Télévision rivaliseront ainsi avec les millions de petits écrans répartis dans les foyers. » Dans la même veine, le 2 juin 1953, trois cinémas des Champs-Élysées (le Marbeuf, le Marignan et le Raimu), diffusèrent sur grand écran le couronnement de la Reine Elizabeth d'Angleterre.

Dans les faits, l'appel lancé par les syndicats d'exploitants européens ne fut pas entendu, l'expérience des Cinémas-Télévision se solda par un échec et la télévision commença à détourner le public des salles. Certes, entre 1953 et 1957, les effets du développement de ce nouveau média se font encore attendre et les courbes représentant la fréquentation des salles de cinéma et du nombre de comptes de redevance de télévision ouverts progressent parallèlement. Pour la télévision, cette période correspond en fait à une phase d'initialisation : si l'équipement en postes de réception déclarés passe de 40 000 à près de 900 000 sur la période, la couverture encore partielle du territoire par les relais hertziens et le prix élevé des appareils freinent encore sa démocratisation. La fréquentation des salles passe quant à elle de 370,6 millions d'entrées en 1953 à 411,6 millions en 1957.

En revanche, dès 1958, les effets du développement de la télévision sur la fréquentation commencent à se faire sentir. Alors qu'à la fin de l'année, la France célèbre la vente du millionième téléviseur et que vingt émetteurs hertziens couvrent près de 80 % de la population urbaine, le nombre des entrées dans les salles obscures n'est déjà plus que de 371 millions. Comme le montre le schéma suivant, alors que le nombre de comptes de redevance télévision ne cesse de croître, la fréquentation entame une chute qui ne cessera vraiment qu'en 1977 au niveau des 170,3 millions d'entrées.

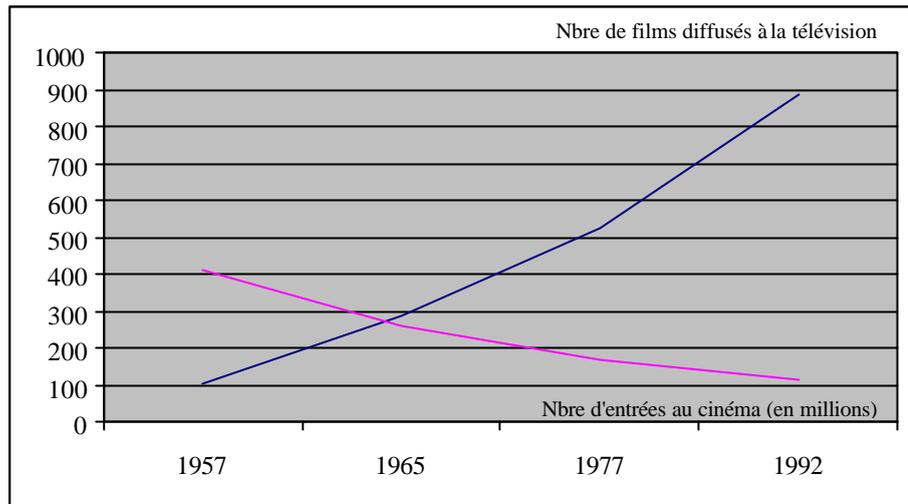


(2) L'apparition du magnétoscope et la recomposition du paysage audiovisuel dans les années 1980

Cette tendance à la baisse de la fréquentation, en dépit d'une pause entre 1971 et 1982, se prolonge au cours de la décennie 1980. La télévision est, une fois de plus, la principale cause de cette tendance. L'avènement de la télévision à péage avec l'autorisation d'émettre attribuée à Canal + (qui se présente comme « la chaîne du cinéma ») en 1984, la privatisation de TF1 et la création de chaînes hertziennes privées comme La Cinq puis M6, bouleversent une nouvelle fois les équilibres laborieusement établis entre la salle et la télévision.

De fait, pour faire face à la concurrence, le film constitue plus que jamais le meilleur des programmes à offrir aux téléspectateurs. C'est pourquoi, comme l'indique le schéma ci-après, l'offre annuelle de films sur les différentes chaînes hertziennes progresse fortement, passant de 526 en 1977 à 1336 en 1992<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> 886 pour les sept chaînes hertziennes et 450 pour Canal +.



De plus, l'apparition du magnétoscope à la fin des années 1970, dont le taux d'équipement atteint 40 % des foyers en 1990, constitue une nouvelle menace pour la projection en salles. Le nombre de vidéocassettes préenregistrées vendues augmente d'ailleurs fortement à partir de la fin des années 1980.

Au total, comme le montre le tableau ci-dessous, la télévision et la vidéo se sont progressivement substituées au cinéma, si ce n'est dans le cœur des Français, du moins dans leurs habitudes de consommation. Alors qu'en 1960, 66,5 % des dépenses des ménages consacrées à l'audiovisuel, étaient consacrées aux projections cinématographiques, en 1990 cette part n'est plus que de 19,3 %, les activités de télévision rassemblant quant à elles désormais 66,8 % de ces mêmes dépenses.

#### RÉPARTITION DES DÉPENSES DES MÉNAGES CONSACRÉES À L'AUDIOVISUEL 1960-1990 (EN %)

	1960	1970	1980	1990
Projection de films cinématographiques	66,5	46,3	41,6	19,3
DVD et vidéocassettes préenregistrées (hors location)	–	–	0,3	13,9
Activités de télévision	33,5	53,7	58,1	66,8
<b>Total</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

Source : comptes nationaux, base 1995 – Insee

*b) Une nouvelle ère : la « civilisation des loisirs »*

Mais la télévision ne doit pas être tenue pour seule responsable de la baisse de la fréquentation : cette évolution doit en effet être resituée dans le contexte socioculturel de l'époque. A cet égard, Jean-Michel Frodon<sup>1</sup> fait justement remarquer que le magazine *Esprit* daté de juin 1959 consacre un numéro spécial à « la civilisation des loisirs ». Celle-ci représente un bouleversement fondamental de la vie sociale au cours duquel la généralisation de la voiture individuelle et de l'électroménager entraîne la mutation de l'ensemble des pratiques de temps libre de la population française.

L'abondance des biens et des services offerts par l'économie des loisirs a certainement pénalisé l'exploitation cinématographique. La salle de cinéma perd à cette occasion la place jusqu'alors incontestée de temple de la culture de masse et ne sera d'ailleurs jamais remplacée dans ce rôle.

### **3. La première révolution du secteur de l'exploitation**

Vingt-cinq ans avant l'apparition des multiplexes, le secteur de l'exploitation connaît sa première révolution. La substitution des complexes de salles aux salles uniques, la concentration des équipements dans les zones urbaines et la disparition des programmations « alternatives » modifient profondément l'offre cinématographique sans pour autant répondre complètement aux attentes d'un public qui prend de plus en plus rarement le chemin des salles obscures.

*a) L'évolution des structures*

L'effondrement de la fréquentation provoque une restructuration du parc des salles qui se traduit sur l'ensemble de la période par un dénominateur commun : la baisse régulière du nombre de fauteuils dont le nombre passe de 2 807 387 en 1959 à 960 383 en 1994.

Toutefois, derrière ce phénomène, se cachent des évolutions structurelles différenciées qu'il convient ici de relater brièvement.

En effet, si de 1959 à 1967, la baisse du nombre de fauteuils est la simple conséquence du mouvement massif de fermeture des salles de cinéma, à partir de cette date en revanche, ce phénomène s'accompagne d'un véritable bouleversement du secteur de l'exploitation, « la plus formidable restructuration du parc de salles qu'ait connu l'industrie cinématographique » selon René Bonnel<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> L'âge moderne du cinéma français ; De la nouvelle vague à nos jours, Paris, Flammarion, 1995.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

La France, comme le reste de l'Europe et les Etats-Unis, assiste en effet au développement des complexes multisalles. L'évolution des structures, dans le domaine de l'exploitation, n'est certes pas un phénomène nouveau ; mais jusqu'alors, toute évolution répondait au développement d'une nouvelle technologie. Dans les années 1930, les salles, dont la plupart n'avaient pas été rénovées depuis la première guerre mondiale, se révélèrent impropres, par leurs matériaux et leur architecture, à la bonne circulation du son et durent, pour faire profiter le public des dialogues du film le *Chanteur de Jazz* notamment, s'adapter en conséquence. D'où la nécessité d'éliminer les éléments décoratifs de la salle (qui engendraient des échos) et de recourir à des matériaux absorbants. De même, le succès du Cinémascope poussa les exploitants à faire évoluer la taille de leurs écrans.

Au contraire, la phase de restructuration qui commence à la fin des années 60 ne repose sur aucune technologie particulière. Elle adapte simplement au secteur de l'exploitation cinématographique un principe qui, à l'époque, a déjà fait ses preuves dans le domaine de la distribution : intensifier l'exploitation en divisant les salles uniques –pratiquement seule forme d'exploitation jusqu'alors en usage– afin d'offrir un choix de films plus important aux spectateurs. De ce fait, la configuration caractéristique des salles conçues dans les années 1930 à 1950, comportant plusieurs centaines voire plusieurs milliers de places (la salle du Gaumont-Palace comptait 4 000 places), disparaît progressivement : le volume global de la salle, y compris les anciens dégagements (hall, bar, fumoir) est fragmenté en plusieurs salles, de capacités généralement décroissantes. Le nombre moyen de fauteuils par salle, entre 1959 et 1990, traduit parfaitement cette évolution : il passe de 481 à 233.

La poursuite de la baisse du nombre de fauteuils, à partir de la fin des années 60, est donc liée au développement des complexes multisalles. En effet, alors que les fermetures frappent les salles uniques, mal armées pour lutter contre la récession et la transformation du marché, les ouvertures concernent en majorité des multisalles dont le nombre moyen de fauteuils par salle est bien inférieur à celui des salles uniques.

D'un point de vue économique, le bilan du développement des complexes multisalles est positif. En effet, le rendement du fauteuil installé s'en est bel et bien trouvé augmenté, le seuil de rentabilité par film a diminué et d'importantes économies de coûts fixes (cabine unique, caisse unique...) ont été réalisées.

En revanche, cette restructuration s'est certainement, dans de nombreux cas, effectuée aux dépens de la qualité du spectacle proposé. Dans une brochure publiée en octobre 1979 intitulée *Au cinéma, demain...*, la Fédération nationale des cinémas français s'enorgueillissait de la qualité de la restructuration du parc de salles français entamée en 1967 avec l'apparition des premiers complexes, mettait en avant l'évolution des techniques de

projection, l'accroissement du confort des salles, l'accessibilité des fauteuils, l'amélioration des conditions de vision et concluait : « la restructuration du parc des salles françaises est considérée comme exemplaire par les professionnels du monde entier ».

Cette évocation idyllique de la transformation du parc de salles ne doit pas pour autant faire oublier les inconvénients de l'exploitation intensive résumés par René Bonnel : « *projection floue et mal cadrée, son dérégulé, parasité par celui de la salle d'à côté ou les rumeurs de la rue : ces situations n'étaient pas rares* » et ont certainement découragé une partie du public potentiel, contribuant ainsi à la baisse de la fréquentation.

### *b) L'évolution géographique*

L'effort d'adaptation du secteur de l'exploitation est également passé par une concentration géographique de l'offre de cinéma, l'évolution du parc de salles de cinéma accompagnant l'évolution sociologique de la population française.

#### (1) Un parc plus urbain

En effet, alors qu'à la fin des années 60, le parc de salles est encore bien réparti sur l'ensemble du territoire, l'effondrement de la fréquentation a provoqué la disparition de bon nombre de salles situées dans les petites communes et les régions à faible densité démographique. Bien qu'appréciée avec des seuils différents, qui permettent d'amortir partiellement les effets de l'urbanisation en France, la concentration des salles dans les grandes villes ressort très nettement de l'analyse des bulletins d'information du CNC de 1969 et 1983. Si en 1968, les communes de moins de 8 000 habitants abritaient plus de la moitié des salles et 35,7 % des fauteuils, en 1982 les communes de moins de 10 000 habitants ne regroupaient plus que 28,5 % du parc de salles et moins de 30 % des fauteuils.

#### ÉQUIPEMENTS ET RÉSULTATS SELON L'IMPORTANCE DES COMMUNES EN 1968

<b>Importance des communes</b>	<b>Salles (en %)</b>	<b>Fauteuils (en %)</b>	<b>Spectateurs (en %)</b>
plus de 60 000 habitants	20,9	28,8	52,0
de 15 000 à 60 000 habitants	18,0	24,1	22,4
de 8 001 à 15 000 habitants	10,7	11,4	8,0
de 5 001 à 8 000 habitants	10,6	9,4	5,4
de 2 001 à 5 000 habitants	24,2	17,6	3,9
moins de 2 000 habitants	15,6	8,7	3,3

Source : CNC

**ÉQUIPEMENTS ET RÉSULTATS SELON L'IMPORTANCE DES COMMUNES  
EN 1962**

<b>Importance des communes</b>	<b>Salles (en %)</b>	<b>Fauteuils (en %)</b>	<b>Spectateurs (en %)</b>
200 000 habitants et plus	19,4	16,5	36,2
de 100 000 à 199 999 habitants	12,5	11,8	17,9
de 50 000 à 99 999 habitants	10,6	10,4	11,6
de 20 000 à 49 999 habitants	19,1	20,0	18,1
de 10 000 à 19 999 habitants	9,9	11,6	6,8
de 5 000 à 9 999 habitants	9,5	11,3	4,3
moins de 5 000 habitants	19,0	18,4	5,1

Source : CNC

(2) Des « salles de quartier » aux quartiers de salles

Au sein même des grandes agglomérations, on assiste au regroupement des salles dans les zones animées et les centres-villes aux dépens des quartiers périphériques et des banlieues à pouvoir d'achat plus modeste, aux salles de quartier succèdent des quartiers de salles. Les exploitants tentent ainsi d'adapter leur offre à un public moins populaire, plus jeune, plus citadin et plus cultivé. Un prospectus de la société Médiavision<sup>1</sup> daté de 1976, destiné aux éventuels annonceurs, résume la situation : « le spectateur du « ciné du coin », du ciné du samedi soir est mort pour le cinéma. Il a trouvé ailleurs le ronron du son et de l'image ».

*c) L'évolution de la programmation*

(1) La disparition des salles « bis »

Parallèlement à une certaine concentration géographique, le parc de salles connaît également une uniformisation de sa programmation. Privilégiant la diffusion de films en exclusivité, les exploitants se détournent progressivement de la diffusion de « série B ». Il n'est pourtant pas si loin<sup>2</sup> le temps où toutes les salles du X<sup>e</sup> arrondissement étaient encore des salles « bis » et où la programmation spécifique du Trianon faisait de cette salle du XVIII<sup>e</sup> arrondissement exclusivement consacrée aux films de kung-fu<sup>3</sup> l'une

---

<sup>1</sup> Cité par Jean-Michel Salaun : *Hollywood, la Télévision, Gaumont et quelques autres...* in *La revue du cinéma, Image et Son*, Paris, n°345, décembre 1979.

<sup>2</sup> C'était encore le cas en 1986.

<sup>3</sup> D'après le *Pariscope* n°991 du 26 mai 1987, le Trianon (80 bd Rochechouart) proposait aux spectateurs cette semaine là l'Exécuteur défie l'empire du Kung-fu et Le cascadeur chinois alors que le Ritz (6 bd de Clichy) programmait Shao-Lin le temple de la tradition et Les incorruptibles karatékas.

des plus performantes de Paris en terme de moyenne hebdomadaire de spectateurs (plus de 6 000 spectateurs par semaine).

(2) La transformation du parc de salles spécialisées

Si le parc de salles « bis » a disparu, celui dédié aux films pornographiques s'est, quant à lui, transformé. Certes le genre a fait l'objet d'une certaine désaffection de la part du public dès le début des années 80 : à Paris, la fréquentation des salles classées « X » passe ainsi de 5,6 millions d'entrées en 1977 (soit 13 % de la fréquentation parisienne totale et 12 % du parc de salles parisien et une moyenne hebdomadaire de spectateurs supérieure à celle de l'ensemble des salles) à 1,2 million en 1986 (soit 5 % de la fréquentation parisienne, 7 % du parc et une moyenne hebdomadaire de spectateurs divisée par deux).

Toutefois cet effondrement de la fréquentation des salles classées « X » est également lié à la transformation des salles « 35 mm » en salles de vidéo projection. Sur les 56 salles « X » actives à Paris en 1977, 24 sont passées à la vidéo en 1986 ; un tel choix leur permet d'échapper à une réglementation draconienne et aux statistiques du CNC car, bien que leurs entrées ne figurent plus sur les courbes de fréquentation, ces salles continuent à fonctionner.

#### **4. Le cinéma : « un luxe populaire »**

Ce que l'on a coutume de qualifier de « crise du cinéma » entre 1957 et 1992 repose sur un paradoxe : une baisse de la fréquentation sans diminution correspondante du chiffre d'affaires du secteur de l'exploitation. Cela veut dire qu'un public réduit de moitié a continué à fréquenter les salles au prix fort.

« Le cinéma a acquis la réputation fautive d'être un loisir cher. Fausse parce que les comparaisons avec l'indice général des prix démontrent à l'évidence que le cinéma a moins augmenté que la majorité des autres loisirs, fautive parce que cette réputation de cherté du cinéma provient de l'addition de dépenses parallèles au prix réel de la place, fautive enfin parce qu'une enquête auprès du public démontre que le prix des places n'est pas réellement l'obstacle à la fréquentation des salles. » Cette analyse, issue de la brochure publiée en octobre 1979 par la Fédération nationale des cinémas français, en dépit de sa date, reste pour partie pertinente.

Pour partie seulement car le cinéma est, à la fin des années 70, effectivement devenu un « luxe populaire ». Au vu des statistiques, il paraît très audacieux de prétendre le contraire :

– De 1960 à 1970, le prix d'une place de cinéma fait plus que doubler alors que l'ensemble des prix à la consommation augmente de 52 %. Les chiffres publiés dans une étude du CNC intitulée « le cinéma français en 1970, situation, perspective et plan de redressement » traduisent cet état de fait : le cinéma est une distraction assez coûteuse pour 58 % des spectateurs interrogés et très coûteuse pour 15 % d'entre eux.

– Entre 1970 et 1980, en dépit d'une inflation élevée, le prix de la place continue d'augmenter fortement (plus d'un point au-dessus de l'inflation en moyenne).

– De 1980 à 1994, le ralentissement de l'inflation et le retour à la liberté des prix (le 1<sup>er</sup> janvier 1981) ne s'accompagnent pas pour autant d'une baisse du prix des places. Au contraire, leur hausse continue à un rythme qui dépasse de deux points celui de l'inflation.

Le tableau suivant permet d'appréhender plus clairement encore ce phénomène de renchérissement relatif du coût du cinéma au regard du coût de la vie.

	1960	1970	1980	1990
Coût moyen réel de la place (en francs)	1,86	4,78	16,13	31,40
Coût moyen théorique de la place si celui-ci avait suivi l'évolution du coût de la vie (en francs)		2,82	12,20	30

Au total, en trente ans, le prix du billet aura été multiplié par 16,8 quand le prix moyen des biens de consommation l'aura été par sept.

Mais l'importance du facteur prix dans le processus de prise de décision des spectateurs doit être relativisée, et ce même si la concurrence de la télévision a fortement modifié la hiérarchie des prix. Car, d'après les études réalisées par le CNC, le prix des places ne constitue pas un obstacle majeur à la fréquentation cinématographique, même au cours des périodes où l'évolution de ce prix s'avère être supérieure à celle de l'indice général des prix. En fait, et au même titre que d'autres spectacles plus onéreux, le cinéma n'apparaît cher que lorsque le film n'a pas tenu toutes ses promesses.

## **B. UN PARC DE SALLES MODERNE ET DIVERSIFIÉ QUI PARTICIPE À L'EMBELLIE DE LA FRÉQUENTATION**

Après trente-cinq années difficiles, le secteur de l'exploitation retrouve progressivement, depuis le début des années 90, un public que l'on croyait définitivement perdu pour les salles obscures. Une action publique volontariste, qui a su préserver la densité et la diversité du parc de salles, mais aussi les initiatives prises par les acteurs du secteur eux-mêmes, qui se sont adaptés aux désirs d'un spectateur toujours plus exigeant, sont à l'origine d'une évolution qui n'a pas encore fini de produire tous ses effets.

Avant d'entrer dans les détails de ce retournement de tendance, on rappellera que les recettes liées à l'exploitation des salles représentaient, en 2000, un total de 789 millions d'euros, constitué à 84 % des « recettes guichet » auxquelles s'ajoutaient les recettes de confiseries et les recettes de publicité. **On notera que les montants de ces deux derniers postes ont doublé depuis 1996, alors que les recettes guichet n'augmentaient que de 20 %.**

### **CHIFFRE D'AFFAIRES DES ENTREPRISES D'EXPLOITATION EN SALLES**

*(en millions d'euros)*

	<b>1996</b>	<b>1997</b>	<b>1998</b>	<b>1999</b>	<b>2000</b>
Production totale	806	890	1038	1063	1007
<b>Dont : chiffre d'affaires</b>	<b>715</b>	<b>836</b>	<b>952</b>	<b>958</b>	<b>950</b>
Immobilisations	91	54	86	105	57
<b>Détail du chiffre d'affaires</b>					
<b>Recettes liées à l'exploitation des salles</b>	<b>625</b>	<b>678</b>	<b>808</b>	<b>758</b>	<b>798</b>
dont					
Recettes nettes aux guichets (hors TSA)	555	585	686	629	669
Confiseries	34	49	58	64	69
Recettes de publicité	16	18	22	33	31
Autres recettes d'exploitation de salles	20	27	43	32	28
<b>Autres recettes des exploitants de salles</b>	<b>90</b>	<b>158</b>	<b>144</b>	<b>200</b>	<b>153</b>
Recettes de distribution	43	124	80	122	82
Recettes de production	30	22	28	31	23
Autres recettes	17	12	36	47	48
<b>TOTAL</b>	<b>715</b>	<b>836</b>	<b>952</b>	<b>958</b>	<b>950</b>

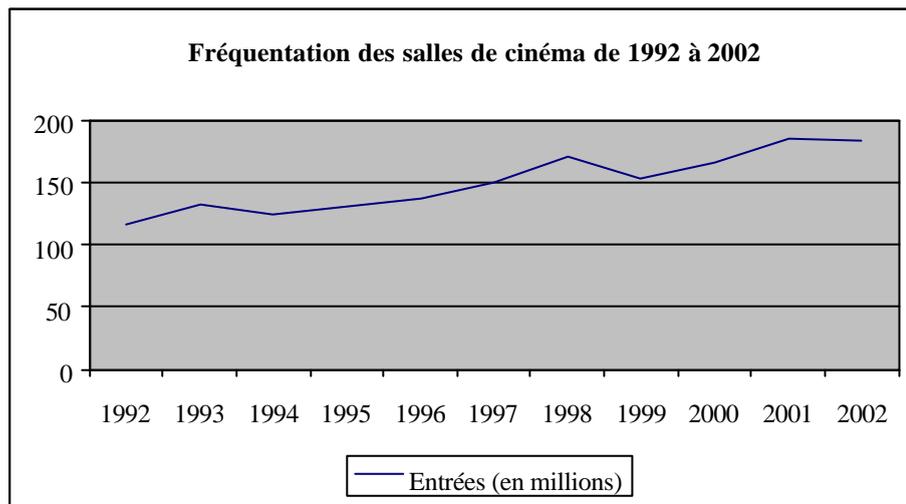
Source : INSEE/CNC/DDM les entreprises de l'audiovisuel août 2002

## 1. Une fréquentation dynamique encouragée par l'apparition d'un nouveau type d'équipements

Le regain de vitalité de la fréquentation, amorcé en 1993 et confirmé depuis lors, se caractérise principalement par l'élargissement de la population cinématographique : les salles attirent désormais un public qui ne venait pas ou ne venait plus au cinéma. L'apparition d'un nouveau type d'équipements, sans pour autant être la cause unique de cette situation, participe incontestablement à l'augmentation du nombre d'entrées en salles.

### a) *L'embellie de la fréquentation*

Avec 116 millions de spectateurs, l'année 1992 marque le point bas de la fréquentation en salles : depuis 1957, le nombre d'entrées a été divisé par trois et demi. Mais dès 1993, la tendance s'inverse et, après trente-cinq ans de baisse, la reprise de la fréquentation s'amorce (+ 15,6 % entre 1992 et 1993) puis se confirme (+ 47 % entre 1994 et 2002).



Parallèlement à la fréquentation, le nombre de salles et de fauteuils progresse également sur la période : alors que le nombre de salles actives passe de 4 297 en 1992 à 5 241 en 2001, soit une augmentation de 22 %, le nombre de fauteuils, après avoir touché un point bas en 1994 avec 908 619 unités, atteint quant à lui 1 072 000 en 2001 (+ 18 %).

Les statistiques disponibles permettent d'effectuer une rapide radiographie de la fréquentation en 2002, tant du point de vue géographique que du point de vue sociologique.

(1) Une fréquentation dynamique mais géographiquement concentrée

- 73 % des entrées ont été réalisées dans les unités urbaines de plus de 100 000 habitants.

Le poids des unités urbaines<sup>1</sup> de plus de 100 000 habitants dans la fréquentation cinématographique semble s'être stabilisé depuis la fin des années 90. En effet, comme les années passées, 73 % des entrées ont été réalisées dans les agglomérations de plus de 100 000 habitants en 2001.

Néanmoins, les unités urbaines de plus de 100 000 habitants connaissent, entre 2000 et 2001, des taux de progression du nombre d'entrées plus faibles que ceux constatés dans les zones rurales et les autres zones urbaines. Cette tendance laisse à penser que le marché cinématographique de ces agglomérations, dont l'équipement a fait l'objet de fortes modernisations et de nouvelles constructions, atteint un niveau tel que les variations ne dépendent plus que de la qualité de l'offre de films.

- Quatorze départements concentrent plus de la moitié de la fréquentation nationale.

Au niveau départemental, la fréquentation cinématographique reste inégalement répartie sur le territoire : quatorze départements seulement concentrent plus de la moitié de la fréquentation et dix-neuf<sup>2</sup> totalisent un nombre d'entrées supérieur à 3 millions.

On notera que les quatre départements les plus cinéphiles sont également les plus peuplés de France puisque :

- Paris arrive largement en tête avec 31,3 millions d'entrées ;
- le Nord et le Rhône dépassent les sept millions d'entrées ;
- les Bouches-du-Rhône totalisent 6,7 millions d'entrées.

A l'opposé, le nombre d'entrées reste très faible dans les départements ruraux :

- moins de 120 000 en Lozère ;
- 179 000 en Corse-du-Sud ;
- 182 000 en Haute-Corse ;
- 185 000 dans la Creuse.

---

<sup>1</sup> Le Centre national de la cinématographie utilise le découpage unités urbaines/zones rurales plutôt que l'analyse par commune en raison de la mobilité des spectateurs et de la récente implantation de multiplexes au centre ou à la périphérie des grandes villes.

<sup>2</sup> Alpes-Maritimes, Bouches-du-Rhône, Haute-Garonne, Gironde, Hérault, Isère, Loire-Atlantique, Moselle, Nord, Pas-de-Calais, Bas-Rhin, Rhône, Paris, Seine-Maritime, Seine-et-Marne, Yvelines, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne.

- Une fréquentation dynamique dans les villes universitaires et touristiques

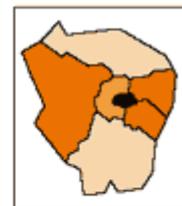
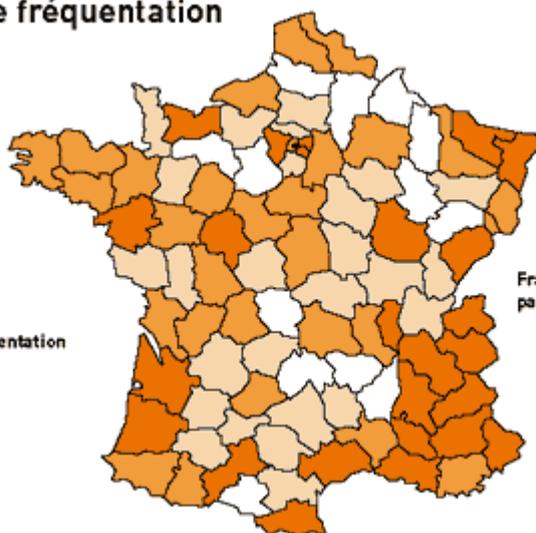
Parce que le nombre d'entrées que réalisent les salles d'un département dépend très étroitement du nombre d'habitants, le CNC calcule un indice de fréquentation qui résulte du rapport entre le nombre d'entrées de la zone et le nombre total d'habitants de celle-ci. Cet indice permet ainsi de mesurer l'activité cinématographique d'une zone géographique donnée, en faisant abstraction de sa population.

Paris excepté (dont l'indice de fréquentation est de 14,72 pour une moyenne nationale de 3,18), les départements dans lesquels la fréquentation cinématographique est la plus dynamique sont ceux dont les principales agglomérations sont des villes universitaires importantes comme la Haute-Garonne (4,45), le Rhône (4,45), la Loire-Atlantique (4,08) et le Bas-Rhin (3,43) ou des stations de sport d'hiver à l'image des Hautes-Alpes (4,79), de la Savoie (4,67), de la Haute-Savoie (4,63), de l'Isère (3,59) et des Alpes-de-Haute-Provence (3,30).

Parmi les autres départements dont l'indice de fréquentation est supérieur à la moyenne nationale, on notera la présence de ceux du littoral atlantique comme la Gironde (3,90) et les Landes (3,56) et méditerranéen à l'image de l'Hérault (3,80), des Bouches-du-Rhône (3,65) et des Alpes-Maritimes (3,51) ainsi que deux départements de la région parisienne, la Seine-Saint-Denis (3,46) et les Yvelines (3,20).

### Indice de fréquentation en 2001

- Indice de fréquentation
- moins de 1,5
  - de 1,5 à 2
  - de 2 à 3
  - de 3 à 5
  - Paris : 14,7



France : 3,18 entrées par habitant



Source : CNC et INSEE-Recensement 1999

(2) Un public plus large, jeune et fortement diplômé

- 61,4 % des Français ont été au moins une fois au cinéma en 2001.

A l'exclusion de l'année 1998, où le film *Titanic* avait attiré de nombreux nouveaux spectateurs, **la population cinématographique n'a jamais été aussi importante qu'en 2001** : plus de six français<sup>1</sup> sur dix ont fréquenté au moins une fois dans l'année les salles obscures (61,4 % des individus exactement). Le public du cinéma s'est élargi de plus de 1,6 million de spectateurs et regroupe désormais 33,4 millions de personnes.

Depuis 1993<sup>2</sup>, ce taux de pénétration<sup>3</sup> ne cesse de progresser et rejoint désormais, selon René Bonnel, le niveau atteint à la fin des années cinquante.

- Un public encore majoritairement jeune...

L'une des caractéristiques principales du cinéma est d'attirer un public jeune : plus de 89 % des 11-24 ans sont allés au moins une fois au cinéma en 2001. Bien que le processus de vieillissement de la population française limite progressivement l'importance des moins de 25 ans dans la fréquentation, ceux-ci représentent encore 36,8 % des spectateurs, réalisent 39,3 % des entrées et consomment plus de 8 films en moyenne par an, soit près du double de la consommation moyenne nationale.

Toutefois, depuis la fin des années 80, on assiste à un certain rééquilibrage au sein de la structure de la fréquentation cinématographique française : le nombre d'entrées de chaque tranche d'âge se rapproche de son poids relatif dans la population et l'importance des plus de 25 ans dans la structure du public ne cesse de progresser.

- ... et fortement diplômé

Le temps où le cinéma était un spectacle populaire rassemblant, dans un lieu unique, les différentes classes sociales, est-il définitivement révolu ? En tous cas, le cinéma, depuis la fin des années 60, semble avoir « retrouvé le statut socialement sélectif des autres arts », pour reprendre l'expression de René Bonnel<sup>4</sup>.

Effectivement, les individus d'un niveau professionnel élevé restent de grands consommateurs de cinéma en salles : plus de 76 % des individus appartenant aux catégories socioprofessionnelles supérieures, les «CSP +»

---

<sup>1</sup> Enquête « 75 000 cinéma » réalisée par Médiamétrie, menée auprès d'un échantillon représentatif de la population allant au cinéma, âgée de six ans et plus et résidant en France.

<sup>2</sup> Date jusqu'à laquelle les statistiques étaient réalisées par le Centre d'études des supports de publicité (CESP) et portaient sur les spectateurs âgés de 15 ans et plus, ce qui rend difficile toute comparaison.

<sup>3</sup> Qui mesure la part de la population cinématographique dans la population totale.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

sont allés au cinéma au moins une fois en 2001 alors que 60 % des catégories d'instruction primaire n'ont pas fréquenté les salles obscures au cours de l'année.

Deux facteurs susceptibles d'élargir la base sociale des spectateurs de cinéma sont néanmoins à prendre en considération.

Le développement des multiplexes d'abord. Ces équipements, en rapprochant géographiquement l'offre de cinéma de la demande potentielle, ont séduit les milieux culturellement moins favorisés. Le public des « quartiers » trouve désormais, à proximité de son lieu de vie, des équipements de grande qualité présentant une offre de films extrêmement variée.

L'apparition de politiques tarifaires agressives ensuite. La mise en place de systèmes de cartes illimitées, quels que soient les problèmes engendrés et analysés par ailleurs, en faisant baisser drastiquement le prix de la place des consommateurs les plus assidus, doit également être considérée comme un facteur potentiel d'élargissement de la base de la fréquentation cinématographique.

*b) L'apparition d'un nouveau type d'équipements*

Le rebond de la fréquentation dans notre pays est contemporain de l'ouverture du premier multiplexe, le « Pathé Grand Ciel » à La Garde, près de Toulon, en 1993. Si l'apparition de ce nouveau type d'équipement ne doit pas être considérée comme l'unique cause de l'augmentation du nombre d'entrées en salles, force est néanmoins de constater que son impact sur la fréquentation a été largement positif.

Le mouvement de création des multiplexes semble être le fruit d'une prise de conscience de la part des exploitants : l'économie du cinéma, en matière d'équipement comme en matière de programmation, est une économie d'offre. Or si la création des complexes multisalles a permis d'assurer aux spectateurs une offre de films plus large, elle a également provoqué la diminution du nombre de salles (fermeture) mais aussi du nombre de points d'animation culturelle dans les périphéries et les zones rurales (regroupement dans les centres-villes), pénalisant ainsi la fréquentation en délaissant un grand nombre de spectateurs potentiels. C'est pour pallier cette insuffisance de l'offre que les grands circuits nationaux et étrangers (le groupe belge Bert en 1995, l'américain AMC et l'australien Village Roadshow en 1999 qui se sont depuis désengagés) mais aussi des exploitants indépendants se sont lancés dans la construction de multiplexes.

Le multiplexe possède d'abord un équipement de très grande qualité, susceptible de séduire un spectateur toujours plus exigeant<sup>1</sup>. Car plus que le nombre de sièges ou de salles qui servent couramment de critères aux diverses réglementations des pays européens pour le définir, le multiplexe se caractérise avant tout par ses salles gradinées, climatisées, confortables et de dimensions importantes, ses écrans de grande taille et la qualité de sa projection, quasiment irréprochable. Dotés de facilités d'accès et de stationnement (du moins lorsqu'il est implanté en périphérie), de services complémentaires (espaces de restauration, salles de jeux vidéos, boutiques de CD et de DVD...), il fait entrer l'équipement cinématographique dans une nouvelle dimension.

Surtout, par l'intermédiaire des multiplexes, les exploitants ont réussi à rendre au cinéma son statut de loisir à part entière. Longtemps cantonné au rang de bien culturel, le cinéma est redevenu un lieu de sortie dans lequel on ne vient plus simplement voir un film. On peut le regretter, mais le rebond de la fréquentation est à ce prix.

#### UN MULTIPLEXE : LE MK2 BIBLIOTHÈQUE...

Le MK2 Bibliothèque est tout de transparence, voué, l'été, à ouvrir ses baies vitrées pour déborder en terrasse sur les trottoirs. Même clos, l'intérieur dispense une sensation aérienne, née de la générosité des volumes et de la hauteur de plafond. (...) Aménagé en «avenue», le hall permet au public de circuler, même sans acheter de ticket, pour passer du «M café» aux boutiques de disques et de DVD (offrant 5 000 références). Les salles sont couleurs cerise, les deux grandes suspendues en étages (un écran de vingt mètres pour celle de 600 places), les douze autres alignées en sous-sol le long d'une «rue intérieure». Au-delà du patio, la seconde section du bâtiment est dédiée à la restauration : bar Limelight à la pointe ouest, Café Bibliothèque pour les repas courants, restaurant chez Jules et Jim, en étage, pour la gastronomie. (...) Le cinéma sera aussi le centre d'une animation polyvalente bienvenue dans ce quartier en attente de lancement. La vie, au MK2 Bibliothèque, s'allumera de bonne heure, les premières séances démarrant à 9 heures, et la musique s'éteindra tard. A l'heure où Paris s'illumine et où la BNF, refermée sur son jardin secret, devient belle, le multiplexe luira comme une lanterne laiteuse réchauffée de néons rouges : les boutiques y seront ouvertes presque aussi tard que les salles (jusqu'à 22 heures 30), les restaurants serviront jusqu'à deux heures du matin et le Limelight ne fermera ses portes, le week-end, qu'à 5 heures, quand Paris s'éveille.

*Ange-Dominique Bouzet, Libération, 19 février 2003*

Comme le font remarquer Olivier Bomsel et Gilles Le Blanc «ce positionnement sur le segment des loisirs a de fortes implications sur la localisation des salles. On ne peut plus compter sur la population voisine d'un

---

<sup>1</sup> Les enquêtes menées par le CNC et Médiamétrie montrent que les déterminants principaux de la « sortie cinéma » sont, par ordre d'importance : les tarifs réduits, la proximité de stationnement, la taille de l'écran, la qualité du son et le confort des fauteuils.

emplacement pour fournir le flux de clients nécessaires ». La salle doit aller à la rencontre du spectateur potentiel : elle délaisse les centres-villes traditionnels pour se rapprocher des centres commerciaux et des campus universitaires, souvent situés en périphérie des agglomérations et desservis par de nombreuses voies de communication.

Au total, les multiplexes ont contribué au redémarrage de la fréquentation depuis 1992 : en proposant aux spectateurs des conditions de projection de grande qualité, en s'implantant dans des zones géographiques sous-équipées en salles, mais aussi en incitant le reste du parc à se moderniser pour élever le niveau de qualité proposé aux spectateurs. Ces équipements prouvent surtout, si besoin était, l'élasticité de la demande de cinéma par rapport à l'offre géographique.

## **2. Le premier parc de salles d'Europe**

En dépit des évolutions liées à trente cinq années de baisse ininterrompue de la fréquentation, la France a su préserver un parc de salles important et diversifié, facteur essentiel de l'aménagement culturel du territoire.

### *a) Un parc de salles important qui demeure concentré dans les zones urbaines*

La France peut s'enorgueillir de disposer de deux atouts essentiels en matière d'équipement cinématographique : le parc de salles le plus important d'Europe et Paris, véritable capitale mondiale du septième art.

#### (1) L'un des parcs de salles les plus importants d'Europe

Avec 5241 salles actives et 1 072 000 fauteuils, la France, comme l'indique le tableau ci-dessous, possède l'un des parcs de salles les plus importants d'Europe. Seuls des pays comme l'Allemagne, en termes de nombre d'écrans et l'Espagne, par le nombre de fauteuils, possèdent un équipement comparable.

## L'ÉQUIPEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE EN EUROPE EN 2001

	Nombre de cinéma	Nombre d'écrans	Nombre de fauteuils
<b>France</b>	2 184	5 241	1 072 000
<b>Belgique</b>	123	493	109 059
<b>Allemagne</b>	1 805	4 792	884 033
<b>Danemark</b>	168	361	55 655
<b>Espagne</b>	1 254	3 747	1 307 800
<b>Italie</b>	2 243	3 198	-
<b>Pays-bas</b>	175	565	102 700
<b>Suède</b>	813	1 174	193 833
<b>Royaume-Uni</b>	766	3 248	745 893

Source : Média Salles-Edition 2002

### (2) Un parc de salles concentré

L'analyse des chiffres du CNC permet de constater qu'en dépit de son importance, l'équipement cinématographique reste fortement concentré géographiquement.

- 4,5 % des communes équipées

En 2001, 1 654 communes étaient équipées d'au moins une salle de cinéma en activité (salle ayant transmis au moins un bordereau de recettes au CNC au titre de l'année 2001) soit seulement 4,5 % des communes françaises.

Souvent vanté pour sa densité, le parc de salles français se caractérise en fait par sa forte concentration dans les zones urbaines.

Cette tendance est perceptible au vu des chiffres relatifs à **l'équipement des communes**. Alors que la majorité des communes de plus de 10 000 habitants est équipée d'au moins une salle, seulement 2,9 % des communes de moins de 10 000 habitants, qui regroupent pourtant plus de la moitié de la population française, ont cette chance.

### COMMUNES ÉQUIPÉES DE SALLES DE CINÉMA

Communes	Communes existantes	Communes équipées		Population totale*		Population équipée en 2001	
			%	millions	%	millions	%
Moins de 10 000 habitants	35 713	1 041	2,9	29,87	51	4,16	13,9
De 10 000 à 20 000 habitants	450	265	58,9	6,28	10,7	3,80	60,5
De 20 000 à 50 000 habitants	298	247	82,9	9,08	15,5	7,73	85,1
De 50 000 à 100 000 habitants	68	65	95,6	4,42	7,6	4,21	95,2
De 100 000 à 200 000 habitants	26	26	100	3,59	6,1	3,59	100
200 000 habitants et plus (hors Paris)	9	9	100	3,16	5,4	3,16	100
Paris	1	1	100	2,13	3,6	2,13	100
<b>France</b>	<b>36 565</b>	<b>1 654</b>	<b>4,5</b>	<b>58,52</b>	<b>100</b>	<b>28,77</b>	<b>49,2</b>

\* INSEE – recensement 1999

Cette concentration est confirmée par les statistiques mesurant **l'équipement des unités urbaines**. Si plus de 80 % de la population des unités urbaines de plus de 10 000 habitants vit à proximité d'une salle de cinéma, seulement 3,1 % de la population rurale sont dans le même cas.

### UNITÉS URBAINES ÉQUIPÉES DE SALLES DE CINÉMA

Unités urbaines	Unités urbaines existantes	Unités urbaines équipées		Population totale*		Population équipée en 2001	
			%	millions	%	millions	%
Moins de 10 000 habitants	1 540	495	32,1	6,87	11,7	2,72	39,6
De 10 000 à 20 000 habitants	222	180	81,1	3,03	5,2	2,50	82,6
De 20 000 à 50 000 habitants	119	115	96,6	3,73	6,4	3,64	97,5
De 50 000 à 100 000 habitants	61	60	98,6	4,15	7,1	4,09	98,6
De 100 000 à 200 000 habitants	23	23	100	3,27	5,6	3,27	100
200 000 habitants et plus (hors Paris)	29	29	100	13,49	23,1	13,49	100
Paris	1	1	100	9,64	16,5	9,64	100
<b>France</b>	<b>1 995</b>	<b>903</b>	<b>45,3</b>	<b>58,52</b>	<b>100</b>	<b>39,80</b>	<b>68</b>

\* INSEE – recensement 1999

L'analyse du **nombre d'habitants par fauteuil** illustre cette dichotomie entre une France urbaine dont l'équipement cinématographique est

dense et bien réparti et une France rurale encore sous-équipée. En effet, si au sein des unités urbaines, l'équipement proposé aux spectateurs est comparable quelle que soit la taille de l'agglomération (un fauteuil est disponible pour 31 à 52 habitants), il n'en va pas de même dans les zones rurales qui, avec un fauteuil pour 194 habitants, sont encore très loin de la moyenne nationale (un fauteuil pour 55 habitants).

**FRÉQUENTATION ET ÉQUIPEMENT EN 2001 PAR TAILLE D'UNITÉ URBAINE**

Unités urbaines	Salles actives	Fauteuils (milliers)	Habitants par fauteuil*	Entrées		Indice de fréquentation
				millions	%	
Moins de 10 000 habitants	638	144	48	10,52	5,7	1,5
De 10 000 à 20 000 habitants	355	74	41	6,79	3,7	2,2
De 20 000 à 50 000 habitants	554	105	36	13,41	7,2	3,6
De 50 000 à 100 000 habitants	532	104	40	14,80	8	3,6
De 100 000 à 200 000 habitants	542	107	31	17,72	9,5	5,4
200 000 habitants et plus (hors Paris)	1 362	280	48	64,19	34,5	4,8
Paris	876	186	52	53,76	28,9	5,6
Zones rurales	382	74	194	4,61	2,5	0,3
<b>France</b>	<b>5 241</b>	<b>1 072</b>	<b>55</b>	<b>185,82</b>	<b>100</b>	<b>3,2</b>

\* INSEE - recensement 1999

- La moitié des salles dans vingt-trois départements

Les départements les mieux équipés en salles de cinéma ne sont pas seulement ceux dans lesquels sont localisés les principaux pôles d'activité et de population du territoire (Paris et ses départements limitrophes, les Bouches-du-Rhône, le Nord, la Gironde, le Rhône...). Parmi eux se trouvent aussi certains départements alpins (Savoie et Haute-Savoie) et du littoral atlantique et méditerranéen, dont l'équipement cinématographique est dimensionné de manière à accueillir la clientèle touristique en saison.

C'est en partie à cause de cette « surcapacité » que le nombre de salles par habitant, appelé aussi indice d'équipement cinématographique, est souvent plus élevé dans les départements de la moitié sud que dans ceux du nord. Mais cet écart s'explique surtout par le fait que la pression démographique est moins forte au sud de la France : il existe dans le nord plusieurs départements qui, malgré un nombre important de salles, présentent un faible indice d'équipement du fait de leur très fort effectif de population. Les départements de la région parisienne (hors Paris) en fournissent la meilleure illustration

puisque leur indice d'équipement figure parmi les plus faibles de France alors qu'ils sont parmi les mieux dotés en salles.

- 38 % des salles dans trois régions

Les régions Ile-de-France, Rhône-Alpes et Provence-Alpes-Côte d'Azur regroupent plus de 38 % des salles françaises. Ces trois régions, qui sont également les plus peuplées de France, bénéficient en outre d'indices de fréquentation supérieurs à la moyenne nationale.

L'Ile-de-France demeure la région la mieux dotée en équipements cinématographiques, avec plus de 18 % des salles actives en France et 196 communes équipées.

### (3) Paris, capitale du cinéma

Paris dispose d'un patrimoine de salles de cinéma unique au monde : 373 salles regroupées dans 94 établissements qui ont accueilli plus de 31 millions de spectateurs en 2001, soit 16,8 % de la fréquentation nationale.

Ces chiffres ne doivent pas faire oublier que vingt ans plus tôt, le parc parisien, alors à son apogée, comptait 516 salles et attirait 25 % de la fréquentation nationale. Le recul de l'influence parisienne depuis le début des années 80 est essentiellement lié à l'équipement cinématographique de la périphérie : les opérateurs, après avoir bâti, au milieu des années 80, des complexes multisalles dans les grands centres commerciaux (« Artel » à Noisy le Grand en 1981, « 4 Sénart » à Cresson en 1983, extension du « Belle Epine » à Thiais en 1985...) ont investi depuis lors dans des multiplexes<sup>1</sup> qui réduisent l'attrait du public de banlieue pour la capitale.

Au sein même de la capitale, les récentes implantations de salles ont sensiblement modifié la répartition des pôles cinématographiques. En effet, si les Champs-Élysées et le VI<sup>e</sup> arrondissement restent des hauts lieux de loisirs cinématographiques, leur influence s'érode progressivement. Depuis la fin des années 90, de nouvelles places fortes sont nées. Alors que les quartiers des Halles et de Montparnasse et leurs deux multiplexes (UGC Ciné Cité les Halles et Gaumont Parnasse) confirment leur succès, la mise en exploitation des quatorze salles du MK2 Bibliothèque en février 2003, après celle des dix-huit salles de l'UGC Ciné-Cité de Bercy en décembre 1998, assure l'émergence d'un nouveau pôle cinématographique à l'est de la capitale.

Dans un contexte de progression globale, quatre arrondissements voient leur fréquentation reculer, notamment le V<sup>e</sup> et le II<sup>e</sup> arrondissements

---

<sup>1</sup> On peut citer, à titre d'exemples et pour les plus récents, l'ouverture de l'Espace Cinéma d'Evry (10 salles, 2 100 fauteuils), du Pathé Quai d'Ivry (14 salles et 3 820 places), du Gaumont Carré-Sénart à Lieusaint (16 salles, 3500 places) ou du Pathé Village Cinéma à Boulogne (7 salles, 1 492 fauteuils).

qui, malgré un nombre de salles conséquent, souffrent de la concurrence des nouveaux équipements.

Il convient de souligner que, depuis la réouverture, en novembre 2000, du cinéma la Pagode dans le VII<sup>e</sup>, tous les arrondissements de Paris sont à nouveau équipés de salles.

*b) Un parc varié*

(1) Les multiplexes

Comme le faisait déjà remarquer Francis Delon<sup>1</sup> dans son rapport, « les textes législatifs et réglementaires en vigueur en France ne donnent pas de définition du « multiplexe ». Ils s'abstiennent même d'utiliser le terme ». Force est de constater que, trois ans plus tard, la situation n'a pas évolué et que le multiplexe, tout comme d'ailleurs la salle de spectacle cinématographique (expression quant à elle abondamment utilisée dans la réglementation), fait encore partie de ces notions fondamentales auxquelles aucune définition précise n'a été attribuée. Ce « flou artistique » n'a pas été dissipé par la loi n°96-603 du 5 juillet 1996, en cours de modification, qui a mis en place un dispositif d'autorisation pour l'ouverture ou l'extension des ensembles de salles de spectacles cinématographiques dont le nombre de places dépasse un certain seuil.

Si, au niveau européen, les définitions en vigueur dans chacun des pays membres diffèrent encore, le critère le plus couramment utilisé reste celui du nombre de salles. La pertinence de cette approche est confirmée par une étude économétrique de London Economics concluant au fait que « l'effet multiplexe n'est valable que pour les complexes de 8 écrans ou plus<sup>2</sup> ». Cette situation a conduit l'Union Internationale des Cinémas (UNIC), lors de son assemblée générale de mai 1998, à réserver l'appellation « multiplexe » aux salles disposant d'au moins 8 écrans. C'est cette définition que nous adopterons ici.

La France compte, au 1<sup>er</sup> mai 2003, **111 multiplexes**, dont le tableau ci-après rappelle la chronologie des implantations. A terme et compte tenu des autorisations déjà accordées par les Commissions départementales d'équipement cinématographique (CDEC) on estime aux environs de 170 le nombre d'équipements de cette nature qui pourraient être implantés sur le territoire national.

---

<sup>1</sup> *Les multiplexes, rapport au ministre de la culture et de la communication, janvier 2000*

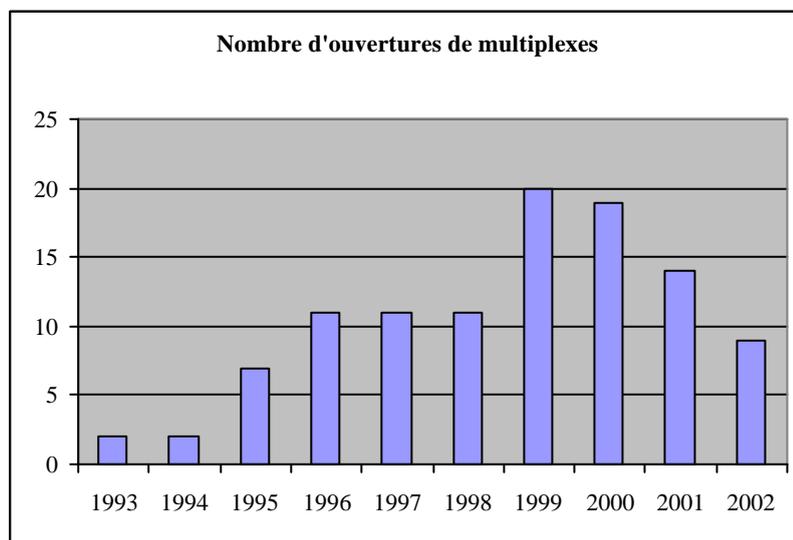
<sup>2</sup> *Cinema Exhibition in Europe, White Book of the European Exhibition Industry, MEDIA Salles 1994, volume 2*

**CHRONOLOGIE DES IMPLANTATIONS DE MULTIPLEXES EN FRANCE**

Années	Nombre d'ouvertures	Écrans	Fauteuils
1993	2	24	5 260
1994	2	26	4 898
1995	7	87	17 890
1996	11	148	33 068
1997	11	138	28 829
1998	11	131	25 005
1999	20	237	48 298
2000	19	211	44 276
2001	14	135	28 684
2002	9	103	22 794
2003*	5	59	14 177
<b>Total</b>	111	1 299	273 179

\* 6 premiers mois uniquement

Le graphique ci-dessous permet de constater que le nombre d'implantations recensées chaque année décroît fortement depuis maintenant trois ans.



Toutes les régions françaises exceptées la Corse sont désormais dotées d'au moins un multiplexe. C'est surtout dans les régions les plus peuplées que ces établissements ont été implantés jusqu'à présent : Ile-de-France, Nord-Pas-de-Calais, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Rhône-Alpes et Pays-de-Loire rassemblent encore près de la moitié des écrans et des fauteuils construits jusqu'à cette date au sein des multiplexes.

## (2) Les salles de centre-ville

Il s'agit encore, en dépit de la concurrence des multiplexes, de la grande majorité des entreprises d'exploitation cinématographique présentes sur le territoire français.

Dans les villes moyennes (agglomérations de 20 000 à 100 000 habitants), les salles de ce type représentaient en 2001 près de 20 % du parc total des salles et 21 % de la fréquentation nationale. Situées sur un marché leur permettant d'exister sans l'appui constant des collectivités territoriales, elles sont *a priori* hors des zones de chalandise nécessaires à l'implantation d'un multiplexe.

Cependant, en matière d'aménagement et de politique culturelle, ces salles sont aujourd'hui face à un double défi. En tout premier lieu, celui de la qualité. L'arrivée des nouveaux établissements a sensiblement modifié le comportement des spectateurs. Ils attendent aujourd'hui que leur cinéma offre une projection, un confort et des conditions d'accueil optimum. Le second défi est d'ordre culturel. Dans les villes moyennes, les salles commerciales traditionnelles représentent souvent le seul équipement culturel ouvert toute l'année et accessible à tous. Elles ont à satisfaire toutes les attentes en programmant des films commerciaux, mais aussi des films art et essai.

A l'évidence, dans les villes moyennes, la salle remplit deux fonctions : celle d'offrir du loisir et de la culture et, sur le plan urbanistique, celle d'être un élément structurant du centre-ville. En effet, sa présence permet à toute une gamme d'autres établissements commerciaux d'exister, voire de se développer. C'est pourquoi elle est, aujourd'hui plus encore qu'hier, soutenue et mise en valeur par un nombre croissant de collectivités locales.

Son activité, avant tout commerciale, ne justifie a priori pas qu'elle soit aidée sur le plan économique. Cependant, **et plus particulièrement pour les exploitants indépendants dont la situation est de plus en plus inquiétante**, leur capacité d'investissement peut être insuffisante pour répondre aux nouvelles exigences du public.

Ces salles peuvent bénéficier des aides financières à l'investissement du CNC. Bien souvent cependant, la modernisation des salles de centre-ville nécessite, en complément, que les collectivités territoriales lui apportent un soutien direct ou indirect pour faire face aux contraintes d'urbanisme, pour organiser des opérations d'animation, ou pour renforcer la diffusion des films art et essai.

## (3) Les salles municipales

Les salles municipales sont de plusieurs types. En effet, le statut juridique d'un cinéma dont la commune est propriétaire peut être très différent

selon les options culturelles et économiques que la collectivité privilégie. Celle-ci peut confier en partie ou en totalité la gestion et la programmation de son établissement à une association intervenant dans le domaine du cinéma, qu'elle subventionne ou pas. Elle peut aussi engager une collaboration avec un exploitant privé en lui louant simplement l'immeuble ou en pratiquant la formule soit de la location-gérance soit de la concession de jouissance. La collectivité peut dresser un cahier des charges susceptible de favoriser la diffusion de certains types de films, ou la promotion d'une politique d'animation spécifique. Il existe encore d'autres formules, comme la régie municipale ou la société d'économie mixte.

Si l'on retient le seul critère de la propriété immobilière, on compte en France environ 1 300 salles municipales soit plus du quart du parc. 40 % d'entre elles sont gérées par un exploitant privé. La très grande majorité (80 %) des salles dont les villes sont propriétaires offrent au maximum deux écrans. A noter que le tiers des établissements « municipaux » programme au moins une salle art et essai.

La localisation des salles « municipales » est aussi diverse que leur statut est multiple. Certaines sont situées dans des zones à faible densité de population ou sous-équipées en cinémas et d'autres implantées dans les banlieues des grandes agglomérations. On estime que 20 % des salles municipales associatives sont situées en banlieue parisienne.

Sur le plan économique et culturel, les salles municipales jouent un rôle important. De nombreuses municipalités se sont impliquées dans le domaine du cinéma pour éviter que des salles ne ferment ou pour leur permettre de se moderniser. Elles sont ainsi intervenues pour combler un vide culturel ou pour éviter une désertification de l'animation sociale. Le regain actuel de la fréquentation cinématographique et la création de nouveaux établissements commerciaux dans des zones jusqu'à présent peu équipées doivent amener les salles municipales à renforcer leur spécificité culturelle et sociale afin de renouveler la notion de service public en matière de diffusion cinématographique.

A l'échelle nationale, toutes salles confondues, les salles qui bénéficient d'une intervention municipale enregistrent 15 % de la fréquentation globale.

#### (4) Les salles d'art et essai

873 établissements de cinéma représentant 25 % de la fréquentation nationale bénéficient, à ce jour, du classement art et essai.

Depuis la réforme de juillet 2002, ce classement se fait par établissement et repose :

- sur un indice automatique indiquant la proportion de séances réalisées avec des films recommandés art et essai par rapport au total des séances offertes ;

- sur une pondération de cet indice automatique par deux coefficients. D'une part, un coefficient majorateur qui apprécie le nombre de films proposés, la politique d'animation, l'environnement sociologique et l'environnement cinématographique, d'autre part, un coefficient minorateur qui prend en compte l'état de l'établissement, la diversité des films d'art et d'essai proposés, l'insuffisance de fonctionnement (nombre de semaines et de séances hors période de travaux).

Le classement est effectué par le Directeur général du CNC, après avis de la commission du cinéma d'art et d'essai, qui examine les dossiers de demande de classement des établissements pour l'année n au début de cette même année. Le montant des subventions est fixé en fonction de l'indice résultant des calculs exposés ci-dessus.

Les salles classées art et essai sont principalement situées au centre des grandes zones urbaines, dans un environnement équipé de nombreux établissements culturels et universitaires. 43 % des salles art et essai sont situées dans des agglomérations de plus de 200 000 habitants et l'Ile-de-France et la région Rhône-Alpes en rassemblent plus de 27 %.

Deux exceptions à cette règle sont néanmoins à signaler : la région Nord-Pas-de-Calais, qui, pour une population de près de 4 millions d'habitants, ne compte que 20 établissements classés et, à l'opposé, la Bretagne, qui, malgré un équipement en salles majoritairement rural, recense néanmoins 73 établissements d'art et d'essai.

La gestion de ces salles dépend en règle générale de leur localisation : elle est le plus souvent privée dans les agglomérations les plus importantes et municipale ou associative dans le cadre de marchés plus restreints ou dans celui d'une politique sociale et culturelle favorisée par la collectivité. Au total, les écrans classés art et essai représentent plus de 16 % du parc de salles.

Paris reste néanmoins la ville de l'art et essai. En 2002, selon le nouveau mode d'attribution des aides, près de 40 % des établissements parisiens sont classés art et essai. Près de 60 % d'entre eux sont situés dans le V<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> arrondissements. En revanche, il n'existe aucun établissement d'art et d'essai dans neuf des vingt arrondissements.

Économiquement, la salle classée art et essai est celle qui s'adapte le mieux et le plus vite aux changements provoqués par le développement des

multiplexes. Trois raisons à cela : sa programmation, ses activités d'animation et une clientèle fidèle et régulière.

### 3. Une action publique volontariste

La bonne tenue du secteur de l'exploitation, tant en terme de fréquentation qu'en termes d'équipements, doit beaucoup à une action publique volontariste qui a su, au fil des années, maintenir un environnement réglementaire favorable reposant sur deux idées essentielles : soutenir financièrement les exploitants et garantir aux salles la diffusion exclusive des longs-métrages.

#### a) Les aides à l'exploitation

Un premier constat s'impose : en dépit des critiques dont il a souvent fait l'objet, **le système d'aides à l'exploitation a parfaitement joué le rôle qui lui était dévolu, à savoir faciliter la modernisation du parc de salles et le maintien, voire le développement, de lieux de projection dans les zones sous-équipées.**

#### LES SOUTIENS FINANCIERS À L'EXPLOITATION DISTRIBUÉS EN 2001 (EN MILLIONS D'EUROS)

Soutien automatique à l'exploitation	43,75
Soutiens sélectifs à l'exploitation	19,76
<i>Dont l'aide sélective à la modernisation et à la création des salles</i>	8
<i>Dont les aides aux salles art et essai</i>	10,69
<i>Dont les aides aux salles des communes de plus de 200 000 habitants</i>	1,07

Source CNC

L'accentuation du caractère redistributif de l'aide automatique et le processus de rationalisation des différentes aides sélectives, en limitant raisonnablement le soutien consenti aux réseaux nationaux et en évitant le « saupoudrage » des sommes accordées, devraient donner un second souffle à un système qui, nonobstant les résultats obtenus, commençait à perdre de son efficacité.

#### (1) Le soutien automatique

Sans l'existence du système de soutien automatique à l'exploitation mis en place en 1967, le parc de salles national aurait sans doute aujourd'hui un visage fort différent.

Basé sur le principe selon lequel le montant des droits acquis pour moderniser ou créer de nouveaux équipements est proportionnel au montant de la taxe spéciale additionnelle<sup>1</sup> encaissé au guichet de chaque établissement cinématographique, le soutien automatique, en dépit de son efficacité, a fait l'objet de certaines critiques.

Nombre d'exploitants lui reprochaient notamment son caractère trop peu redistributif. De fait, en permettant à des salles appartenant à un même patrimoine ou à des associés majoritaires communs de cumuler le soutien, le système a favorisé les plus forts de manière excessive selon une dynamique désormais bien connue : les salles modernisées faisant partie d'une même société, bien situées au sein des agglomérations, appartenant à un circuit de programmation puissant, attirent les meilleurs films et voient affluer les spectateurs ; elles génèrent par conséquent un montant important d'aide permettant de transformer les autres salles du circuit qui, à leur tour, bénéficient de droits conséquents. Le principal défaut de ce cercle vertueux est d'être profondément inégalitaire : il laisse à l'écart de la modernisation les salles isolées appartenant à des indépendants. Car durement concurrencées par les circuits et donc peu fréquentées, elles ne réunissent jamais assez de soutien pour financer les transformations pourtant indispensables au maintien de leur compétitivité.

Malgré l'existence d'une aide majorée en faveur de la petite exploitation, les circuits nationaux ou locaux ont donc drainé la plus grande partie des subventions et les ont mises à profit pour renforcer leurs situations acquises et entretenir des rentes de position.

C'est pour estomper ces effets pervers, sans pour autant remettre en cause ses mécanismes fondamentaux, que le soutien automatique a fait l'objet d'une importante réforme, intervenue en août 1998 et organisée autour de quatre principes de base :

- substituer aux règles antérieures, selon lesquelles le soutien était établi par écran, un calcul désormais effectué par établissement, permettant d'attribuer un soutien aux salles en tenant compte de la taille économique réelle des unités de base que constituent les complexes de salles ;

- augmenter les droits au soutien destinés aux salles les plus petites, préserver les droits dont bénéficient les exploitations de taille moyenne en introduisant des coefficients tenant compte du nombre d'écrans, à l'exclusion des établissements de plus de dix écrans ;

---

<sup>1</sup> La taxe spéciale additionnelle (TSA) est une taxe parafiscale perçue sur chaque ticket de cinéma en France, collectée par l'exploitant et destinée à alimenter la section cinéma du compte de soutien à l'industrie cinématographique et audiovisuelle. C'est cette section qui prend en charge le financement des aides automatiques et sélectives à la production, à la distribution et à l'exploitation.

- maintenir un calcul par tranches successives, qui permet à un établissement dont la fréquentation augmente, de voir son soutien croître en volume mais en plafonnant le taux de retour maximum à 28 % du montant de la taxe collectée, afin de limiter le soutien accordé aux multiplexes ;

- faire en sorte que l'augmentation prévisible du nombre de multiplexes, qui bénéficieront d'un soutien plus réduit, dégage les marges nécessaires à un soutien majoré pour les établissements de taille moyenne.

Les premières données fournies par le service de l'exploitation du CNC sont plutôt encourageantes. D'une part, la tension sur le compte de soutien a été jugulée, permettant au CNC d'assurer ses obligations réglementaires de paiement des droits et de verser les avances sur droits sans abattement comme cela avait dû être le cas dans les années précédentes.

D'autre part, l'effet redistributif a joué à plein sur les plus gros établissements en faisant passer leur taux de retour à 28 % de la taxe versée. Ainsi, sur les 44 établissements de plus de 10 écrans ouverts en 1998, le nouveau barème entraîne :

- une diminution des droits inscrits de 3 millions d'euros (10 millions d'euros ancien barème contre 7 millions d'euros nouveau barème) ;

- l'application du taux de retour minimum de 28 % pour 24 des 44 établissements.

Seule ombre au tableau, l'effet redistributif vis-à-vis des salles petites et moyennes révèle, dans certains cas, des effets pervers ; des correctifs doivent donc être étudiés et proposés.

**Au total, la réforme a permis, en 2002, une économie de 5,5 millions d'euros dont 4,6 millions réalisés sur les multiplexes de 10 écrans et plus détenus par les grands circuits (UGC, Pathé, Gaumont, CGR, Kinépolis) au profit des exploitants indépendants détenant des établissements de moins de 10 écrans.**

## (2) Le soutien sélectif

Pour tempérer les rigidités du soutien automatique, un certain nombre d'aides dites « sélectives », fruit d'initiatives historiques éparses destinées à répondre aux besoins du moment, ont été mises en place.

La principale d'entre elles, l'aide sélective à l'investissement, a longtemps été gérée par l'Agence pour le développement régional du cinéma (ADRC). On doit à l'action de cet organisme l'implantation et la survie de nombre d'équipements cinématographiques en zones rurales et dans les villes moyennes. Attachée à faire disparaître les zones de carence, l'agence assistait les concepteurs de projets et instruisait les dossiers auprès de la commission

d'aides sélectives qui attribuait les subventions pour travaux. Depuis 1998, l'ADRC a dû cependant recentrer son activité sur la prise en charge du coût de fabrication de copies supplémentaires.

La nécessaire rationalisation des aides sélectives, entreprise au début des années 90, s'est accélérée depuis la publication du rapport remis par M. Motchane et Mme Mariani-Ducray<sup>1</sup> au ministre de la culture et de la communication. Suite à la fusion des primes destinées aux salles art et essai et au soutien à l'animation, quatre types d'aides doivent désormais être distingués.

- Les aides à l'investissement

Le décret n° 98-750 du 24 août 1998 relatif au soutien financier à l'exploitation cinématographique réorganise le « soutien financier sélectif ». Il dispose que « des subventions peuvent être accordées pour la modernisation et la création d'établissements de spectacles cinématographiques implantés dans des zones géographiques dont les agglomérations sont insuffisamment équipées ou dans des agglomérations insuffisamment équipées en établissements de spectacles cinématographiques dont la ou les salles sont classées dans les catégories prévues par le décret du 25 octobre 1991 » (c'est-à-dire au titre de l'art et essai).

**RÉPARTITION DES PROJETS AYANT REÇU UN AVIS FAVORABLE  
DE LA PART DE LA COMMISSION D'AIDE SELECTIVE EN 2001**

Localisation	Nombre de projets	Nombre d'écrans	Observations
Communes rurales	8	8	
Unités urbaines de 2 à 5 000 habitants	18	19	
Unités urbaines de 5 à 15 000 habitants	22	33	dont 6 projets relevant de l'art et essai (11 écrans)
Unités urbaines de 15 à 30 000 habitants	3	10	dont 1 projet relevant de l'art et essai (4 écrans)
Unités urbaines de 30 à 70 000 habitants	10	55	dont 1 projet relevant de l'art et essai (1 écran)
Unités urbaines de plus de 70.000 habitants	3	18	dont 7 projets relevant de l'art et essai (3 écrans)
Unités urbaines de plus de 200 000 habitants.	14	22	dont 7 projets relevant de l'art et essai (14 écrans)
Ensemble salles	78	165	
Circuit itinérant	2		24 localités
<b>Total</b>			<b>80 projets</b>

Source : CNC

<sup>1</sup> Francine Mariani-Ducray et Didier Motchane, *Aides sélectives à la création et à la modernisation des salles de cinéma, rapport au ministre de la culture et de la communication, février 1999*

Comme l'indique le tableau ci-dessus, 80 des 89 dossiers de demande de subvention instruits au titre de l'aide sélective à la création ou à la rénovation de salles au cours de l'année 2001 (dont deux concernaient des circuits itinérants) ont reçu un avis favorable. Les 165 écrans concernés ont bénéficié d'une subvention du CNC d'un montant total de 8,115 millions d'euros.

Par ailleurs, quatre projets ont bénéficié de l'aide sélective dite déplaçonnée destinée aux exploitants privés indépendants désireux de restructurer leur exploitation de ville moyenne en un établissement de type multiplexe, en centre-ville, avec une programmation orientée art et essai. Quatre projets représentant un investissement total de 18,5 millions d'euros et la création de 35 écrans ont bénéficié de 3 millions d'euros d'aide sélective.

Afin de renforcer et de mieux adapter aux situations actuelles ce dispositif, il a été décidé de suivre plusieurs des recommandations du rapport Motchane/Mariani-Ducray :

- réserver l'accès aux aides aux seuls exploitants indépendants, propriétaires de moins de 50 écrans ;

- redéfinir et hiérarchiser les critères d'attribution des aides en prévoyant des contreparties, de la part des bénéficiaires, en matière de programmation à caractère culturel ;

- définir plus largement les zones d'intervention d'une aide à l'origine réservée aux salles situées en zones insuffisamment équipées.

- Les aides au fonctionnement

Deux catégories d'aides concourent désormais à l'exploitation courante des établissements de spectacles cinématographiques :

- Les aides aux cinémas d'art et d'essai

La réforme du classement art et essai et de la prime d'encouragement à l'animation est entrée en vigueur en 2002.

Les primes d'encouragement à l'animation, d'un montant annuel global d'un million d'euros, étaient réservées aux établissements situés dans les villes de moins de 70 000 habitants qui ne pouvaient accéder au classement art et essai mais qui proposaient néanmoins une programmation comportant au minimum 20 % de séances consacrées à ce type de films. La réforme du classement art et essai (voir *supra*) a permis d'y intégrer ces établissements et de supprimer le dispositif de prime d'encouragement à l'animation, simplifiant ainsi les démarches des exploitants.

Aux termes du décret du 24 août 1998, des subventions peuvent être accordées aux « exploitants d'établissements de spectacles cinématographiques faisant l'objet d'un classement d'art et d'essai dans les conditions prévues par le décret n° 2002-568 du 22 avril 2002 portant définition et classement des établissements de spectacles cinématographiques d'art et d'essai ».

Le montant de ces subventions est déterminé en prenant en considération les efforts fournis par les exploitants de ces salles en vue de promouvoir une programmation d'art et d'essai de qualité, de concourir à la formation du public et d'entreprendre des actions particulières d'animation.

Depuis 1992, date de la précédente réforme, le montant total des aides accordées et le nombre de bénéficiaires ont fortement augmenté, traduisant l'effort consenti par les pouvoirs publics en faveur de l'exploitation classée art et essai.

<b>Année</b>	<b>Nombre d'écrans classés</b>	<b>Montant total des subventions</b>
1992	562	3,92 M€
1993	587	4,1 M€
1994	669	4,69 M€
1995	803	5,52 M€
1996	782	5,75 M€
1997	778	6,12 M€
1998	805	6,7 M€
1999	734	6,5 M€
2000	877	7,58 M€
2001	956	8,44 M€
2002	873	10,14 M€

Les résultats provisoires de la réforme intervenue en 2002 font apparaître que 873 établissements bénéficient d'un classement art et essai pour un budget annuel de 10,14 millions d'euros.

- Les aides « à la programmation difficile »

Le décret n° 98-750 du 24 août 1998 dispose que « des primes peuvent être accordées afin de soutenir les exploitants d'établissements de spectacles cinématographiques qui maintiennent face à la concurrence une programmation difficile » et dont la programmation est « assurée soit directement par l'exploitant, soit par une entente ou un groupement agréé assurant annuellement la programmation d'un nombre de salles inférieur à un seuil fixé par arrêté du ministre chargé de la culture ».

Parfois surnommées « aides aux salles parisiennes », ces aides peuvent bénéficier aux salles de spectacles cinématographiques :

- implantées soit dans la ville de Paris, soit dans les communes de plus de 200 000 habitants, soit dans les communes dont la population est égale ou inférieure à 200 000 habitants mais ayant réalisé plus de 1,5 million d'entrées durant l'année légale précédente ;

- programmées soit directement par l'exploitant, soit par une entente ou un groupement agréé programmant au maximum cinquante salles.

En 2001, 2,25 millions d'euros ont été consacrés à cette aide, dont 1,92 million pour les salles indépendantes parisiennes. De plus, une concertation s'est engagée entre le CNC et la Ville de Paris pour rénover les modalités de soutien de ce parc de salles.

- Les aides à l'édition de copies

L'aide à l'édition de copies sert autant à soutenir les distributeurs que les exploitants de salles. Destinée à faciliter l'accès des salles aux films et des films aux salles, elle mérite d'être considérée ici au même titre que les autres aides sélectives aux établissements de spectacles cinématographiques.

Cette aide résulte non de subventions directes du CNC, mais de la prise en charge par l'Agence pour le développement régional du cinéma, association subventionnée par le CNC, du coût de fabrication de copies. L'ADRC prend directement en charge le surcoût du tirage de copies destinées aux établissements situés dans de « petites villes » (correspondant à un marché inférieur à 35 000 entrées annuelles ainsi qu'aux établissements situés dans des « villes moyennes » (correspondant à un marché de 35 000 à 215 000 entrées annuelles).

Au cours de l'année 2001, 1 924 copies ont été tirées. Le nombre de films concernés s'établit à 165, ce qui illustre la diversité des demandes. Sur ces 1 924 copies, 1 499 intéressaient l'exploitation des petites villes et 425 relevaient du soutien à l'exploitation des villes moyennes et des salles figurant dans les demandes spécifiques art et essai. Globalement, 89 % des copies concernaient des films européens (dont 78 % des films français), 6 % des films américains et 5 % des films d'autres nationalités.

L'ADRC dispose auprès d'elle d'une instance consultative dénommée « comité technique professionnel d'aide à l'édition de copies » qui donne un avis préalable aux interventions (choix des films et nombre de copies aidées) de l'association pour ce qui concerne les villes moyennes et les films art et essai ; pour les petites villes, l'ADRC intervient directement après avis des correspondants régionaux.

*b) La chronologie des médias*

L'organisation des délais de diffusion des films sur les différents supports audiovisuels, la fameuse chronologie des médias, représente également un puissant moyen de régulation pour les pouvoirs publics.

Cette régulation paraît d'autant plus nécessaire que chacun des intervenants de la chaîne d'exploitation d'un film, s'il cherche à protéger son marché contre celui qui le suit immédiatement, s'efforce de gagner du temps d'exploitation sur le support qui le précède.

(1) L'exploitation vidéo

Alors que les éditeurs vidéo souhaiteraient pouvoir commercialiser les films le plus tôt possible après leur sortie en salles pour tirer avantage de la notoriété d'un produit ayant bénéficié d'importants efforts de promotion, les exploitants, au contraire, invoquant les risques qu'une concurrence frontale ferait peser sur leur activité, aimeraient disposer d'un délai d'exclusivité le plus long possible sur les films qu'ils programment.

Conformément aux souhaits des éditeurs de vidéogrammes, la réglementation concernant les délais de sortie des films en vidéo a été assouplie par le décret n° 2000-1137 du 24 novembre 2000 modifiant le décret n° 83-4 du 4 janvier 1983.

Si, comme auparavant, le délai légal de sortie d'un film en vidéo reste fixé à douze mois après la date de délivrance du visa d'exploitation, les modalités d'obtention des dérogations à ce délai ont quant à elles profondément évolué. Désormais le ministre de la culture et de la communication ne se prononce plus sur l'octroi de telles dérogations après avis d'une commission représentant les différentes branches de l'industrie cinématographique et « en fonction des résultats de l'exploitation commerciale de l'œuvre cinématographique en salles » mais « sur demande de la personne ou de l'entreprise détentrice des droits d'exploitation de l'œuvre cinématographique sous forme de supports destinés à la vente ou à la location pour l'usage privé du public, accompagnée d'une lettre d'accord de l'entreprise de distribution de l'œuvre cinématographique en salles de spectacles cinématographiques ».

Surtout, le décret précise que ces dérogations ne peuvent être accordées avant l'expiration d'un délai de six mois à compter de la date de sortie du film en salles, et que leur délivrance est « réputée acquise à l'issue du silence gardé par l'administration pendant une durée de deux mois courant à compter de la date de réception de la demande ».

**Ces dérogations, après avoir constitué l'exception (une exception de plus en plus théorique compte tenu de l'augmentation du nombre de**

**dérogations accordées au fil des années<sup>1</sup>) sont donc désormais devenues la règle : le silence gardé par l'administration permet aux éditeurs vidéo en ayant fait la demande, de commercialiser des films sortis en salles six mois auparavant.**

Ce texte ne devrait pas porter préjudice au secteur de l'exploitation en salles. En effet, les études menées sur le sujet mettent en évidence que les pratiques culturelles, loin de se concurrencer, se cumulent.

Ainsi, une étude menée en 1997 par le ministère de la culture montrait que les utilisateurs de magnétoscopes étaient aussi des amateurs de cinéma : alors que ceux qui n'utilisent jamais leur magnétoscope ne sont que 28 % à fréquenter les salles obscures, les deux tiers du public des salles s'en servent plusieurs fois par semaine.

Cette complémentarité entre les différents supports se remarque aussi chez les possesseurs de lecteurs DVD : selon une source SEV-GfK, les acheteurs de DVD vont en moyenne 8,8 fois au cinéma par an, soit plus que la moyenne nationale (5,6 fois) et fréquentent plus les salles que les acheteurs de VHS (62 % y vont plus d'une fois par mois contre 54 %)

En fait, la banalisation du délai de six mois est même devenue, compte tenu des spécificités du marché français de l'exploitation, nécessaire pour assouvir la curiosité des cinéphiles les plus exigeants. En effet, d'après Jean-Yves Mirski, délégué général du Syndicat de l'édition vidéo<sup>2</sup>, l'achat d'un titre en DVD serait motivé pour 50 % à 60 % des acheteurs par le fait de n'avoir pas pu voir le film lors de sa projection en salles. Il précisait d'ailleurs que « se situant autour de 40 %, ce chiffre était plus faible en VHS. Pour le DVD, les gens mettent très souvent en avant le fait qu'il y a trop de films qui sortent et qu'ils ne peuvent pas tout voir. Le DVD apparaît un peu comme une « séance de rattrapage. »

Les exploitants se passeraient bien de cette « séance de rattrapage » qui concurrence leur activité et réduit la fréquentation des salles, mais dont ni les éditeurs vidéo ni l'évolution de la réglementation ne peuvent être tenus pour responsables. Une telle situation met simplement en évidence les limites de stratégies concurrentielles et milite dans le sens d'un meilleur étalement de la sortie des films tout au long de l'année (cf. infra).

## (2) La diffusion des films à la télévision

Afin de limiter les effets de la concurrence du petit écran, les exploitants ont souhaité la mise en place d'une réglementation destinée à interdire la programmation de longs métrages à des jours et à des heures

---

<sup>1</sup> 200 en 1991 contre 305 en 1999 ;  
305 en 1999 contre 200 en 1991.

<sup>2</sup> *Ecran Total*, n°447, semaine du 2 au 7 janvier 2003.

réputés propices à la fréquentation cinématographique et à limiter le nombre de films pouvant être diffusés sur les différentes chaînes.

(a) Les différentes « fenêtres » de diffusion

Depuis la modification de l'article 70-1 de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication par la loi du 1<sup>er</sup> août 2000 et conformément aux dispositions de l'article 7<sup>1</sup> de la directive européenne « télévision sans frontières <sup>2</sup>», la détermination des délais au terme desquels la diffusion des longs métrages sur les antennes télévisées peut intervenir est renvoyée aux accords individuels ou professionnels<sup>3</sup> et non plus à un décret en Conseil d'Etat<sup>4</sup>.

L'abrogation du décret n° 87-36 du 26 janvier 1987 qui déterminait ces règles pour les seules chaînes hertziennes diffusées en clair (Canal + et les chaînes thématiques du câble et du satellite, y compris les services de paiement à la séance étant déjà régies par des accords contractuels) a modifié de manière conséquente le rôle des pouvoirs publics en la matière : celui-ci se limite désormais à inciter les professionnels à conclure des accords-cadres et à veiller au respect de ces accords par les chaînes.

(b) Les obligations de diffusion

Dans ce domaine, la réglementation peut être résumée de la façon suivante :

- La grande majorité des chaînes<sup>5</sup> ne peuvent diffuser ou rediffuser plus de 192 longs métrages par an, dont 144 entre 20 heures 30 et 22 heures 30. Au-delà, la diffusion de 52 films supplémentaires appartenant à

---

<sup>1</sup> « Les Etats membres veillent à ce que les radiodiffuseurs qui relèvent de leur compétence ne diffusent pas d'œuvres cinématographiques en dehors des délais convenus avec les ayants droit. »

<sup>2</sup> Directive du Conseil n° 89/552/CEE du 3 octobre 1989 modifiée par la directive 97/36/CE du 30 juin 1997.

<sup>3</sup> Article 70-1 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication : « les contrats conclus par un éditeur de service de télévision en vue de l'acquisition de droits de diffusion d'une œuvre cinématographique prévoient le délai au terme duquel la diffusion de celle-ci peut intervenir.

Lorsqu'il existe un accord entre une ou plusieurs organisations professionnelles de l'industrie cinématographique et un éditeur de services portant sur les délais applicables à un ou plusieurs types d'exploitation télévisuelle des œuvres cinématographiques, les délais de diffusion prévus par cet accord s'imposent à l'éditeur de services . ».

<sup>4</sup> Décret n°87-36 du 26 janvier 1987 abrogé, article 4 : « Aucune œuvre cinématographique ne sera diffusé moins de trois ans après l'obtention du visa d'exploitation. Pour les œuvres cinématographiques coproduites par le service de télévision, le délai entre le visa d'exploitation et la date de sa première diffusion à l'antenne est fixé par accord entre le service et les coproducteurs, sans que ce délai puisse être inférieur à deux ans.(...) ».

<sup>5</sup> Autres que les chaînes dont l'objet principal est la programmation d'œuvres cinématographiques et d'émissions consacrées au cinéma et à son histoire (appelées services de cinéma) et les chaînes de paiement à la séance.

la catégorie art et essai est autorisée à condition que ceux ci ne soient pas diffusés entre 20 heures 30 et 22 heures 30.

- Les éditeurs de services de cinéma ne peuvent diffuser plus de 500 films différents par an. Dans cette limite, le nombre maximal de longs métrages différents diffusés entre midi et minuit est fixé par convention (Canal + est autorisé à diffuser 365 films par an entre midi et minuit et 120 entre minuit et midi).

- Les chaînes de paiement à la séance (*pay per view*), sont quant à elles, autorisées à diffuser 500 films différents par an sans autre contrainte que de ne diffuser aucun d'entre eux le samedi entre 18 heures et 22 heures 30.

- Pour les services de télévision du câble et du satellite consacrés à la diffusion d'œuvres cinématographiques, qui font l'objet d'un abonnement spécifique et tirent 75 % au moins de leurs ressources de la fourniture de leurs programmes aux sociétés ou organismes les mettant à la disposition du public, le nombre maximum de films diffusés annuellement est limité à 416.

A ces contraintes liées au nombre de diffusions s'ajoutent celles, différentes selon les services, se rapportant aux jours de programmation.

- La majorité des chaînes ne peuvent diffuser aucun film le mercredi soir, le vendredi soir, le samedi et le dimanche avant 20 heures 30 ;

- Les éditeurs de services de cinéma ne peuvent diffuser de films le vendredi de 18 heures à 21 heures, le samedi de 18 heures à 23 heures et le dimanche de 13 heures à 18 heures ;

- Les services de télévision du câble et du satellite consacrés à la diffusion d'œuvres cinématographiques ne peuvent, quant à eux, diffuser de films le vendredi de 18 heures à 21 heures, le samedi de 15 heures à 23 heures et le dimanche de 13 heures à 18 heures.

*c) Les remarques et les propositions de la mission*

(1) Un système de soutien à préserver

A l'heure où, en dépit des déclarations rassurantes de Mme Viviane Reding, commissaire européen chargée de la culture et de l'éducation, un changement de la position de la Commission européenne à l'égard des systèmes nationaux d'aides publiques au cinéma n'est plus à exclure, **la mission souhaite réaffirmer son soutien au système d'aides français à l'exploitation, qui, ces dernières années, a su se réformer pour répondre aux bouleversements du secteur provoqués par le développement des multiplexes et soutenir plus efficacement l'exploitation « d'art et d'essai » et les salles « indépendantes ».**

L'achèvement de ces réformes, qui visent à renforcer la légitimité du mécanisme de soutien à l'exploitation, doit constituer l'une des priorités de l'action entreprise par les pouvoirs publics.

- (2) Un parc de salles à renforcer dans les zones rurales et les communes de moins de 10 000 habitants

**En dépit de ce satisfecit général, la mission tient à rappeler que la répartition géographique du parc de salles n'est, de son point de vue, pas complètement satisfaisante.** En effet, alors que 72 % des 852 communes françaises de plus de 10 000 habitants sont équipées en salles de cinéma, seulement 2,9% des 35 713 communes de moins de 10 000 habitants, regroupant pourtant plus de la moitié de la population nationale, bénéficient d'un tel équipement.

Bien que ce dernier pourcentage doive être bien entendu manié avec précaution, tant est élevé dans notre pays le nombre de villages ne regroupant que quelques « âmes », il n'en demeure pas moins vrai que 51 % de la population française ne bénéficient pas de l'existence d'un équipement cinématographique à proximité de son lieu de résidence.

Cette situation est d'autant plus préoccupante qu'aucune des aides existantes ne permet de réduire le sous-équipement patent des unités urbaines les plus petites (dont le nombre d'habitants est inférieur à 15 000) et de la très grande majorité des communes rurales.

Dans son bilan 2001, la commission d'aide sélective à la création et à la modernisation de salles de cinéma dans les zones insuffisamment desservies fait d'ailleurs remarquer que « les projets les plus importants en montant d'investissement et en nombre de créations d'écrans, en particulier les projets de multiplexes, se situent dans les unités urbaines de 30 000 à 70 000 habitants ». En 2001, sur les 8,115 millions d'euros distribués au titre de cette aide, seulement 2,2 millions (soit 27%) concernaient des projets situés dans des unités urbaines de moins de 15 000 habitants. De plus, sur les 80 projets sélectionnés, 9 seulement concernaient la création d'une salle *ex nihilo*, les autres étant destinés à la réalisation de travaux dans des salles existantes.

**Dans ces conditions, la mission propose la création d'une aide sélective à la création de salles dans les communes de moins de 15 000 habitants.**

- (3) Etre attentif aux éventuels dysfonctionnements d'une chronologie des médias largement déterminée de manière contractuelle

La mission souhaite faire part de son inquiétude quant aux nouvelles modalités de détermination des conditions d'exploitation des longs métrages sur les différents supports audiovisuels, et notamment la télévision.

Certes, la transposition de l'article 7 de la directive Télévision sans frontières, à l'occasion de la modification de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, a permis d'homogénéiser le régime de la fixation des délais d'exploitation des œuvres cinématographiques sur les différents supports télévisés, désormais renvoyé à la signature d'accords individuels ou professionnels. Mais ce faisant, elle n'oblige en rien l'ensemble des parties concernées à signer une convention unique valable pour tous les supports de diffusion.

De plus, si la relation contractuelle évite, il est vrai, les rigidités de la réglementation et permet de s'adapter avec souplesse à toutes les situations et notamment aux futures évolutions technologiques susceptibles d'accroître le nombre de « fenêtres » de diffusion, elle ne garantit pas pour autant la rationalité de tels accords qui pourraient bien, à l'avenir, se révéler contraires aux intérêts du secteur de l'exploitation.

C'est pourquoi la mission souhaite attirer l'attention du Gouvernement sur ce sujet afin que celui-ci, tout en restant dans la limite de ses prérogatives, prévienne à l'avenir la coexistence d'accords aux dispositions contradictoires tels que ceux signés, en leur temps (1999 et 2000), entre le Bureau de liaison des industries cinématographiques (BLIC) et le bouquet TPS, d'une part, et le Bureau de liaison des organisations du cinéma (BLOC) et Canal +, d'autre part.

#### (4) Des obligations de diffusion à alléger ?

Le souhait des exploitants de voir les pouvoirs publics mettre en place une réglementation destinée à interdire la programmation de longs métrages à des jours et à des heures réputés propices à la fréquentation cinématographique et à limiter le nombre de films pouvant être diffusés sur les différentes chaînes, afin de réduire les effets de la concurrence du petit écran sur leur activité, semble légitime. Au moment où la France, après la vidéo, connaît une explosion de la consommation de DVD, il serait pourtant bon de s'interroger sur la pertinence de ces mesures.

Certes, la sanctuarisation de certains jours comme le mercredi soir, le vendredi soir, le samedi et le dimanche avant 20 heures 30 pour les chaînes hertziennes ou encore le vendredi de 18 heures à 21 heures, le samedi de 18 heures à 23 heures et le dimanche de 13 heures à 18 heures pour les éditeurs de service de cinéma paraît logique, et ce bien qu'une comparaison entre la fréquentation par jour de 1980 et 1999 mette en évidence que ces interdictions n'ont empêché ni la diminution de la fréquentation des salles les jours où les films sont interdits de diffusion (vendredi et samedi) à la télévision, ni son augmentation certains jours où cette diffusion est libre (lundi).

**FRÉQUENTATION PAR JOUR**  
(EN %)

Entrées	1980	1999
Lundi	5,5	11,7
Mardi	11,2	10,6
Mercredi	11,4	12,4
Jeudi	9,7	9,5
Vendredi	17,9	14,2
Samedi	25	22,3
Dimanche	19,3	19,3
Total	100	100

Source : CNC-CESP et CNC-Médiamétrie Enquête 75 000 cinémas à partir de 1993

En revanche, le plafonnement du nombre de films pouvant être diffusés chaque année par les chaînes, notamment hertziennes, paraît obsolète. Comme le fait remarquer René Bonnel<sup>1</sup> « les Etats-Unis, où l'on peut voir des films sans aucune contrainte de plafonnement, ont la fréquentation [cinématographique] par tête la plus forte de tous les pays occidentaux ».

Alors que le nombre de longs métrages diffusés en prime time par les chaînes hertziennes généralistes ne cesse de diminuer<sup>2</sup>, ne pourrait-on pas envisager de revenir à la liberté de programmation pour ces chaînes ?

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*

<sup>2</sup> Le nombre de films diffusés entre 20 heures 30 et 22 heures a diminué d'un quart en sept ans : alors que les grandes chaînes hertziennes (TF1, France 2, France 3 et M6) diffusaient encore 410 longs métrages en prime time en 1995, ce chiffre a régulièrement diminué pour tomber à 311 en 2002. Conséquence principale de ce phénomène, le nombre de longs métrages dans le classement des cinquante meilleures audiences diminue lui aussi progressivement : onze en 2000 contre 8 en 2002. Paradoxalement, alors que les films restent des valeurs sûres de l'audience TV, leur influence décline lentement mais inexorablement.

## **II. SAUVEGARDER LA DIVERSITÉ : UN OBJECTIF PRIORITAIRE POUR L'ACTION PUBLIQUE**

Face à des acteurs privés dont la tendance naturelle est au monopole, face aux exigences d'un marché qui privilégie trop souvent l'uniformité, les pouvoirs publics, en matière de politique cinématographique, apparaissent comme les garants d'une certaine diversité tant en matière d'équipements qu'en matière de programmation.

C'est à l'aune de cet objectif que la mission s'est efforcée d'évaluer les actions entreprises par les pouvoirs publics au cours de la décennie écoulée.

### ***A. LA DIVERSITÉ DU RÉSEAU D'EXPLOITATION : DES MESURES PRISES A POSTERIORI AUX EFFETS INCERTAINS***

Si la diversité du parc de salles ne garantit pas, en elle-même, la diversité des programmations, elle en constitue néanmoins une condition essentielle. Cette idée a motivé la mise en place de réglementations destinées à réguler deux importantes initiatives de marché (la construction de multiplexes et le lancement de cartes d'abonnements illimitées) et à faciliter l'octroi d'aides aux exploitants par les collectivités locales.

#### **1. Les multiplexes**

Comme l'a justement fait remarquer Francis Delon dans son rapport « bien que les multiplexes soient des équipements financés sur fonds privés, ils ont, en raison à la fois de leur taille et de leur nature, un impact sur l'aménagement du territoire. C'est d'ailleurs le caractère structurant de ces équipements (...) qui a justifié l'intervention du législateur ».

Très largement inspirée de la réglementation applicable à l'ouverture et à l'extension des grandes surfaces commerciales, la réglementation relative aux multiplexes devrait connaître un destin singulier : à l'origine mise en place pour réguler le développement d'une poignée d'établissements cinématographiques de très grande dimension, elle sera bientôt applicable à la

quasi-totalité des salles qui seront créées ou modernisées à l'avenir dans notre pays.

*a) L'élaboration de la réglementation*

Les pouvoirs publics ont mis du temps à prendre la mesure de l'ampleur et du rythme de réalisation des implantations de multiplexes et de leurs répercussions, tant sur l'exploitation cinématographique que sur l'aménagement du territoire et la politique urbaine.

Il est vrai que ce n'est qu'à partir de 1995 que les investissements dans les multiplexes se sont réellement développés et en 1996 que les effets des premières ouvertures ont pu être mesurés. Jusqu'en 1996, l'implantation de multiplexes n'était donc soumise à aucune règle particulière, si ce n'est la réglementation de droit commun relative à l'autorisation d'exercice pour les exploitants de salles de cinéma.

L'instauration d'un mécanisme d'encadrement de l'ouverture des multiplexes s'est déroulée en deux temps.

- L'institution d'un régime provisoire

C'est à l'occasion d'un amendement déposé à l'Assemblée nationale par M. Saint-Ellier, député du Calvados, soucieux des conséquences d'un projet d'implantation de multiplexe à Caen, que le débat s'est engagé au Parlement. Il conduira celui-ci à faire entrer, de façon transitoire, les équipements cinématographiques d'une certaine taille dans le champ d'application de la législation sur l'urbanisme commercial. L'article 89 de la loi n° 96-314 du 12 avril 1996 portant diverses dispositions d'ordre économique et financier a ainsi soumis à l'autorisation des commissions départementales d'équipement commercial instituées par la loi n° 73-1193 du 27 décembre 1973 –dite « loi Royer »– les projets de constructions nouvelles ou de transformation d'immeubles entraînant la création d'un ensemble de salles de spectacles cinématographiques comptant plus de 2 000 places. L'autorisation était requise préalablement à la délivrance du permis de construire ou avant la réalisation si le permis de construire n'était pas exigé.

Institué pour une durée de six mois, le dispositif avait pour but de freiner l'implantation non contrôlée de multiplexes. Trois séries de raisons avaient été invoquées dans le débat parlementaire à l'appui de cette mesure :

- le risque de fermeture de salles de cinéma, en centre-ville, en raison de la baisse très importante de leur fréquentation après l'ouverture de multiplexes à la périphérie ;

- le risque d'une dévitalisation des centres-villes en cas de disparition des salles de cinéma qui y jouaient un rôle d'animation et d'attraction, essentiel à la vitalité des autres commerces ;

- le risque enfin de voir s'instituer des pratiques commerciales proches de l'abus de position dominante sur une zone donnée, et qui auraient conduit à une restriction de la diversité de la programmation, au détriment notamment des films européens.

Le décret n° 96-473 du 31 mai 1996 a fixé les modalités d'application de la loi. Il précisait que la demande de création ou d'extension de salles de cinéma devait être accompagnée d'un certificat d'urbanisme, de l'indication de la personne qui demandait l'autorisation d'exercice prévue à l'article 14 du code de l'industrie cinématographique et d'une étude d'impact. Cette dernière devait comporter l'indication de la zone d'attraction de l'ensemble des salles, l'inventaire des cinémas exploités dans cette zone, avec l'indication du nombre de places de chacun, ainsi que la recette annuelle brute attendue de l'exploitation du projet de multiplexe.

Pour accompagner la mise en place de ce dispositif nouveau, le ministère de la culture a créé, en mai 1996, un Observatoire de la diffusion et de la fréquentation cinématographiques, qui réunit périodiquement toutes les branches de la profession cinématographique et leur permet de débattre, avec les pouvoirs publics, des évolutions du marché de l'exploitation.

- La mise en place d'une réglementation pérenne

Le système transitoire d'avril 1996 ne pouvant répondre à l'ensemble des questions posées par la multiplication des implantations de multiplexes à la périphérie des grandes villes et des villes moyennes, il devenait nécessaire d'élaborer une législation qui prenne mieux en compte la nature particulière de ces équipements.

C'est le Gouvernement qui en prit l'initiative en présentant au Parlement un projet de loi. L'article 14 de la loi n° 96-603 du 5 juillet 1996 relative au développement et à la promotion du commerce et de l'artisanat qui en est résulté a introduit dans la loi n° 73-1193 du 27 décembre 1973 d'orientation du commerce et de l'artisanat, dite « loi Royer », un nouveau chapitre relatif aux équipements cinématographiques.

La philosophie du nouveau dispositif n'est pas d'interdire l'ouverture de multiplexes, ou d'empêcher l'adaptation de l'offre de salles de cinéma aux demandes du public, mais de maîtriser les conditions d'implantation des nouveaux équipements.

*b) Le contenu de la réglementation*

- Le champ d'application

Les articles 36-1 à 36-6 ajoutés à la loi du 27 décembre 1973 par l'article 14 de la loi du 5 juillet 1996 soumettaient à autorisation :

- la création d'un ensemble de salles de cinéma de plus de 1 500 places résultant soit d'une construction nouvelle, soit de la transformation d'un immeuble existant ;

- l'extension d'un ensemble de salles en exploitation depuis moins de cinq ans ayant déjà atteint le seuil de 1 500 places ou devant le dépasser par la réalisation du projet ;

- l'extension d'un ensemble de salles en exploitation depuis plus de cinq ans ayant déjà atteint le seuil de 2 000 places ou devant le dépasser par la réalisation du projet.

Afin de faire échec aux opérateurs qui tentaient de contourner la nécessité d'une autorisation en construisant des équipements inférieurs à la taille critique, les seuils ont été progressivement modifiés. Ainsi, les deux seuils de 1 500 et 2 000 places ont, dans un premier temps, été respectivement abaissés à 1 000 et 1 500 places par la loi n° 98-546 du 2 juillet 1998 portant diverses dispositions d'ordre économique et financier, puis à 800 et 1500 places par la loi du 15 mai 2001 relative aux nouvelles régulations économiques.

Suite à l'émotion suscitée, au sein de la profession, par l'intention du centre commercial Leclerc Pôle Sud de Basse-Goulaine en Loire-Atlantique, d'ouvrir prochainement un complexe de cinq salles d'une capacité totale de 799 fauteuils (par conséquent dispensé d'examen par la commission départementale d'équipement cinématographique), un nouveau dispositif devrait, dans les semaines à venir, entrer en vigueur.

En effet, la profession faisant valoir que la création de complexes de moins de 800 fauteuils par la grande distribution pourrait avoir pour unique objet de créer du flux sur un site sans se soucier de la rentabilité des salles, le Gouvernement a proposé, à l'occasion de la discussion du projet de loi portant diverses dispositions relatives à l'urbanisme, à l'habitat et à la construction, une nouvelle rédaction de la loi.

Ce texte prévoit que, désormais, seront soumis à autorisation :

- la création d'un ensemble de salles de cinéma de plus de 300 places ;

- l'extension d'un ensemble de salles de cinéma ayant déjà atteint le seuil de 300 places ou devant le dépasser par la réalisation du projet à l'exception des extensions représentant moins de 30% des places existantes et s'effectuant plus de cinq ans après la mise en exploitation ou la dernière extension ;

- l'extension d'un ensemble de salles de cinéma ayant déjà atteint le seuil de 1 500 places ou devant le dépasser par la réalisation du projet.

Le décret n° 96-1119 du 20 décembre 1996<sup>1</sup> ainsi qu'un arrêté du même jour, fixant les modalités de présentation des demandes d'autorisation d'implantation de certains équipements cinématographiques, sont venus compléter le dispositif législatif.

- La procédure d'autorisation

L'autorisation est accordée par une commission départementale d'équipements cinématographiques (CDEC) présidée par le préfet et constituée, pour l'essentiel, sur le modèle des commissions départementales d'équipement commercial. La différence est que siège également dans la commission un membre du comité consultatif de la diffusion cinématographique et que l'instruction des demandes est assurée par la direction régionale des affaires culturelles (DRAC).

Les décisions de la commission départementale peuvent faire l'objet d'un recours devant la Commission nationale d'équipement commercial (CNEC), à l'instigation du préfet, de trois membres de la commission ou du demandeur. La CNEC siège alors dans une formation particulière : un membre du corps des inspecteurs généraux du ministère de la culture remplace le membre du corps des inspecteurs généraux du ministère chargé de l'équipement ; une personnalité compétente en matière de distribution cinématographique, de consommation ou d'aménagement du territoire désignée par le ministre chargé de la culture remplace la personnalité qualifiée désignée par le ministre chargé du commerce ; la commission est en outre complétée par le président du comité consultatif de la diffusion cinématographique.

- Les critères de décision

La loi énonce cinq critères qui doivent être pris en considération par la commission départementale et, le cas échéant, par la commission nationale :

- l'offre et la demande globales de spectacles cinématographiques en salle dans la zone d'attraction concernée : fréquentation cinématographique

---

<sup>1</sup> Relatif à l'implantation de certains équipements cinématographiques, à la commission départementale d'équipements cinématographiques et à la commission nationale d'équipement commercial siégeant en matière cinématographique

observée dans la zone par comparaison à la moyenne nationale de fréquentation, situation de la concurrence, accès des films en salles, accès des salles aux films ;

- la densité d'équipement en salle de spectacles cinématographiques dans la zone, nature et composition du parc de salles ;

- l'effet potentiel du projet sur la fréquentation cinématographique, sur les salles de spectacles de la zone d'attraction et sur l'équilibre souhaitable entre les différentes formes d'offre de spectacles cinématographiques en salles ;

- la préservation d'une animation culturelle et économique suffisante de la vie urbaine et l'équilibre des agglomérations ;

- les efforts d'équipement et de modernisation effectués dans la zone d'attraction et leur évolution récente, ainsi que les investissements de modernisation en cours de développement et l'impact sur ces investissements.

L'article 36-1 de la loi du 27 décembre 1973 précise également que la commission statue dans le cadre des principes définis à l'article premier de la loi, lequel énonce que les implantations doivent répondre aux exigences de l'aménagement du territoire, de la protection de l'environnement et de la qualité de l'urbanisme.

- Les engagements de programmation

Des engagements de programmation pris par les opérateurs devaient contribuer à la diversité de la programmation des multiplexes en prévoyant un pourcentage minimum de séances consacrées aux films européens et en limitant la pratique de la multidiffusion consistant à projeter le même film dans plusieurs salles d'un multiplexe.

La réglementation de ces engagements a été complétée par le décret n° 99-783 du 9 septembre 1999. Modifiant le décret du 10 janvier 1983<sup>1</sup>, le texte **a étendu à tout propriétaire de salles de cinéma ayant atteint un certain seuil de part de marché au niveau national, fixé à 0,5 %, le principe d'un engagement de programmation pour toutes les salles où il détient, dans sa zone d'attraction, plus de 25 % du marché<sup>2</sup>.**

Ainsi, alors que seuls les trois principaux opérateurs de multiplexes (Gaumont, Pathé et UGC) et quatre groupements nationaux étaient, antérieurement au décret du 9 septembre 1999, soumis à de tels engagements,

---

<sup>1</sup> *Portant application des dispositions de l'article 90 de la loi du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle et relatif aux groupements et ententes de programmation.*

<sup>2</sup> *Ce seuil étant fixé à 8 % pour les départements de Paris, des Hauts-de-Seine, de la Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne, regardés comme des zones d'attraction uniques.*

une quinzaine d'opérateurs nationaux ou régionaux de taille importante tels CGR, Lemoine, Adira, l'opérateur belge Bert puis AMC et Village Roadshow, ont été à leur tour soumis à la même procédure.

*c) Le bilan de l'action des pouvoirs publics*

La gestion du phénomène « multiplexes » par les pouvoirs publics est loin d'être exempte de tout reproche. En effet, si l'introduction de la procédure d'autorisation a permis d'éviter une concurrence sauvage nuisible à l'ensemble du secteur, elle n'a pas pour autant résolu la totalité des problèmes liés à ce mouvement de construction.

Le principal d'entre eux tient, comme le montre le tableau ci-dessous, au poids sans cesse grandissant des multiplexes dans l'exploitation française. Avec plus de 42 % des entrées et près de 45 % des recettes, ces équipements, qui ont fortement contribué à la reprise de la fréquentation, risquent-ils pour autant, à terme, de menacer la diversité du secteur de l'exploitation ?

**POIDS DES MULTIPLEXES DANS L'EXPLOITATION FRANCAISE AU 31/12/2002**

	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002*
% des entrées	10,8%	17,3%	22,7%	28,4%	34,5%	<b>39,4%</b>	<b>42,4%</b>
% des recettes	11,7%	18,4%	24,0%	30,1%	36,4%	<b>41,5%</b>	<b>44,6%</b>
Nombre de multiplexes	22	34	45	65	83	<b>97</b>	<b>106</b>

Rien n'est moins sûr, tant est important, dans notre pays, le nombre de salles indépendantes et municipales. Il n'en reste pas moins vrai que, comme le rappelaient Didier Motchane et Francine Mariani-Ducray, en préférant réglementer les ententes de programmation nationales et régionales plutôt que les structures, **« l'encadrement législatif<sup>1</sup> s'est trouvé substantiellement démuné pour interrompre sinon pour freiner un mouvement de concentration et d'intégration dont il s'efforçait [par l'intermédiaire du système de soutien] de corriger au fur et à mesure les conséquences ».**

Le second problème, étroitement lié au premier, réside dans la dévitalisation de certains centres-villes en raison de la fermeture progressive de la plupart des complexes cinématographiques qui jouaient jusqu'alors un rôle d'animation et d'attraction non négligeable. A Mulhouse, le développement des multiplexes en périphérie de l'agglomération a même

---

<sup>1</sup> Article 90 de la loi n° 82-652 du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle

provoqué la disparition de toute activité cinématographique en centre-ville depuis la fermeture des neuf salles du Gaumont Palace le 22 janvier 2002.

Il convient néanmoins de préciser que, parmi les agglomérations de plus de 100 000 habitants, Mulhouse fait figure d'exception. Si l'arrivée des multiplexes dans le paysage cinématographique français a effectivement provoqué une profonde mutation du secteur commercial généraliste, elle n'a pas pour autant entraîné la dévitalisation systématique des centres-villes. La fermeture de nombreux complexes de centre-ville correspond la plupart du temps à la volonté des circuits nationaux de laisser périr leurs salles commerciales obsolètes dans les agglomérations bien équipées en multiplexes ainsi qu'en salles de centre-ville. Tel est le choix fait par UGC à Nancy (fermeture des quatre salles de l'UGC Saint-Sébastien en octobre 2002) ou de Gaumont à Bordeaux (fermeture des dix salles du Gaumont Bordeaux le 18 juin 2002).

Une autre difficulté provient des effets pervers engendrés par les engagements de programmation que doivent souscrire la plupart des opérateurs de multiplexes depuis la modification du décret n° 83-13 du 10 janvier 1983 par le décret n° 99-783 du 9 septembre 1999. A l'origine destinés à promouvoir la diversité culturelle et à éviter la constitution d'un système d'exploitation à deux vitesses en obligeant les multiplexes à ouvrir leurs écrans à des cinématographies réputées difficiles, ces engagements de programmation ont paradoxalement conduit à l'effet recherché : les multiplexes, non contents de provoquer la fermeture des salles commerciales traditionnelles de centre-ville, sont devenus les principaux concurrents des salles d'art et d'essai. En 2000, ils représentaient ainsi près d'un cinquième des plans de sortie des films d'art et d'essai.

Enfin, on remarquera que la question lancinante des seuils à partir desquels les projets de construction ou d'extension d'établissements de spectacles cinématographiques sont sensés obtenir l'autorisation d'une CDEC, en dépit des modifications en cours, reste posée. De l'avis de certains exploitants, ces dispositions pourraient même être à l'origine de nouveaux effets pervers : outre qu'elles vident le texte initial de son sens premier, puisque le seuil de 300 places finalement retenu ne vise plus seulement les multiplexes, ni même les « miniplexes » mais bel et bien la quasi-totalité du parc de salles français, elles risquent en effet de légitimer la démarche des centres commerciaux qui réussiraient à obtenir l'aval d'une CDEC. De plus, que se passera-t-il le jour où un nouvel opérateur jugé « indésirable » par la profession décidera d'ouvrir une salle de 299 places ? Devra-t-on se résoudre à soumettre aux CDEC tous les projets d'extension ou d'ouverture de salles de cinéma ?

En dépit de ces critiques, il convient de reconnaître que la procédure d'autorisation mise en place en 1996 a joué un rôle essentiel en matière

d'aménagement du territoire. A une exception près<sup>1</sup>, les CDEC ont réussi à assurer une répartition relativement homogène des multiplexes sur le territoire et à éviter que la France, à la différence des Etats-Unis ou de la Grande-Bretagne, ne connaisse des phénomènes de concurrence sauvage liés au suréquipement de certaines agglomérations.

## 2. Les formules d'abonnement

Le lancement, en 2000, de «formules d'accès au cinéma donnant droit à des entrées multiples» par les principaux circuits nationaux, a bouleversé tant les relations entre l'amont et l'aval de la filière cinématographique que les conditions de fréquentation et d'exploitation des salles de cinéma.

En effet, au sein d'un secteur où les différentes branches sont traditionnellement rémunérées au pourcentage de la recette par entrée, l'introduction de telles formules faisait difficulté : elle ne permettait plus d'individualiser, pour chaque film, les recettes issues des abonnements et rendait par conséquent problématique la rémunération des distributeurs et des ayants droit.

De plus, ces «cartes illimitées», davantage accessibles aux grands circuits cinématographiques et aux opérateurs de multiplexes qu'aux petits et moyens exploitants, étaient susceptibles, à terme, de mettre en péril l'équilibre financier de ces derniers, alors même que la politique menée par les pouvoirs publics depuis cinquante ans consiste à favoriser la diversité des lieux d'accès au cinéma, garante de la diversité de l'offre de films.

C'est pour ces raisons que les pouvoirs publics ont souhaité réguler les «formules d'accès au cinéma donnant droit à des entrées multiples» en instituant une procédure d'agrément, qui, sans entraver l'inventivité commerciale, impose la transparence de la remontée de la recette et l'ouverture aux autres exploitants des formules mises en place par des exploitants économiquement dominants.

### *a) Les trois offres initiales*

C'est en mars 2000 que le groupe **UGC** a lancé une nouvelle formule d'abonnement à entrées illimitées baptisée «UGC illimité» au tarif de 98 francs par mois (14,94 €)<sup>2</sup> et valable un an. Cette initiative portait sur la totalité des sites détenus par le groupe, soit 43 établissements implantés en

---

<sup>1</sup> Celle de Nîmes, qui s'est d'ailleurs soldée par la fermeture définitive, après seulement 2 ans d'activité, des 8 salles du Majestic Caissargues, l'un des deux multiplexes implantés dans l'agglomération.

<sup>2</sup> Tarif modifié depuis le 4 juillet 2001 : 108 francs/mois.

Ile-de-France et dans 12 agglomérations de province. Quelques exploitants indépendants (4 au total représentant 8 établissements), liés à UGC en matière de programmation, ont adhéré par la suite à cette formule tarifaire.

Six mois plus tard, en septembre 2000, **Gaumont** (avant la mise en place de la nouvelle structure EuroPalaces), principal concurrent d'UGC sur le marché parisien, répondait à cette initiative commerciale en proposant une carte « Le Pass » conçue sur le même modèle que la carte « UGC illimité ». A l'origine d'une durée de validité de six mois, cette carte était également proposée au tarif de 98 francs<sup>1</sup> par mois et était acceptée dans tous les établissements parisiens Gaumont. Le groupe **MK2**, présent uniquement à Paris, s'est associé à cette initiative. La carte « Le Pass » était à l'origine valable en Ile-de-France et dans une seule agglomération de province (Nantes), unique marché local à mettre en concurrence les trois grands opérateurs français (Gaumont, Pathé et UGC).

Parallèlement à ces différentes initiatives, le groupe **Pathé** (avant la mise en place de la nouvelle structure EuroPalaces) mettait en vente localement sur 4 agglomérations (Nantes, Nice, Strasbourg et Clermont-Ferrand<sup>2</sup>) une carte du même type baptisée « Ciné à Volonté ».

Saisi par quelques exploitants, le Conseil de la concurrence, dans sa décision du 25 juillet 2000, a estimé que, compte tenu des éléments en sa possession, il ne pouvait se prononcer sur une éventuelle vente à un prix prédateur et a refusé par conséquent de prendre les mesures conservatoires demandées à l'encontre des pratiques d'UGC.

#### *b) La réglementation*

- Les textes

L'article 97 de la loi du 15 mai 2001 sur les nouvelles régulations économiques, complété par l'article 25 de la loi DDOSEC du 17 juillet 2001, a introduit dans le code de l'industrie cinématographique un article 27 réglementant l'utilisation de la formule de carte d'abonnement à accès illimité.

Aux termes de cet article, les formules d'accès au cinéma donnant droit à des entrées multiples sont soumises à un agrément du directeur général du CNC. Les distributeurs et les ayants droit peuvent désormais, dans ce cas de figure, être rémunérés sur la base d'un prix de référence déterminé par l'initiateur de la formule. Le texte prévoit également l'obligation pour les circuits qui lancent une carte d'ouvrir leur formule aux petits exploitants et de leur assurer une recette par place au moins égale à celle qui est reversée aux distributeurs et aux ayants droit sur la base du prix de référence.

---

<sup>1</sup> Tarif modifié depuis le 1<sup>er</sup> juin 2001 : 118 francs/mois.

<sup>2</sup> Les salles Pathé de Clermont-Ferrand ayant été cédées à un groupe indépendant (Ciné Alpes/G. Davoine), la commercialisation de la carte a été interrompue.

Les modalités de délivrance et de retrait des agréments, les clauses obligatoires, ainsi que la durée minimale des engagements des exploitants à l'égard des distributeurs, des producteurs et des ayants droit doivent notamment être précisées dans un décret en Conseil d'Etat pris après avis du Conseil de la concurrence.

Le décret n° 2002-1285 du 24 octobre 2002<sup>1</sup>, prévoit que l'agrément délivré par le directeur général du CNC est soumis à l'avis d'une commission comprenant des représentants de l'Etat et des personnalités qualifiées dans les domaines de la gestion des entreprises, du droit des contrats ou de l'exploitation cinématographique. La composition de cette commission sera fixée par le ministre chargé du cinéma et le ministre chargé de l'économie. Le texte précise également la notion de « formules donnant droit à des entrées multiples » en les caractérisant en tant qu'« abonnement ouvrant un accès à des séances de cinéma en nombre non défini à l'avance pendant une période et dans des établissements déterminés ».

La durée des agréments délivrés a été fixée à quatre ans afin d'assurer une stabilité du marché. Il est toutefois prévu que **toutes les modifications substantielles apportées par un exploitant devront être communiquées au CNC et seront soumises à un agrément modificatif** délivré pour la durée de validité de l'agrément initial restant à courir.

Le décret précise également la notion de zones d'attraction, mentionnée dans la loi, à l'intérieur desquelles les circuits sont tenus à une obligation d'offre et de garantie envers les petits exploitants. Cette notion, comme dans le cadre des procédures d'autorisation des multiplexes prévues par la loi n° 73-1193 du 27 décembre 1973 d'orientation du commerce et de l'artisanat, fait appel à un faisceau d'indices économiques, géographiques et démographiques pour déterminer une zone de concurrence effective, compte tenu des temps de trajet.

Afin d'éviter que les professionnels ne subissent des retards préjudiciables à leur politique commerciale, l'agrément sera réputé acquis passé un délai de trois mois après la réception de leur dossier.

- Les formules agréées depuis le 18 mars 2003

Après avis de la commission d'agrément des formules d'accès au cinéma, le directeur général du CNC a décidé, le 18 mars 2003, d'agréer deux formules.

La première, intitulée « **carte Le Pass** », est proposée par le GIE du même nom qui regroupe EuroPalaces, MK2 Vision (agissant en leur nom et au nom de leurs filiales membres du GIE) et les sociétés Cinédévil, Cinéma le

---

<sup>1</sup> *Portant application des dispositions de l'article 27 du code de l'industrie cinématographique et relatif aux formules d'accès au cinéma donnant droit à des entrées multiples.*

Bilboquet et Cinéma La Pagode. La carte « Le Pass » est acceptée dans 27 établissements dont 15 sont exploités par EuroPalaces (à l'enseigne Gaumont), neuf par MK2 et trois par les sociétés Cinédévil, Cinéma le Bilboquet et Cinéma La Pagode. La demande devrait être élargie, en cas d'autorisation, aux cinq établissements franciliens EuroPalaces à l'enseigne Pathé et à deux établissements MK2 qui n'ont pas encore ouvert leurs portes. Au total, la demande porte sur 37 établissements de la région parisienne.

La seconde concerne la carte « **UGC illimité** », utilisable dans 51 établissements regroupant, outre la totalité des établissements UGC implantés en France (soit 42 au total), les cinémas adhérents à la formule UGC illimité, soit les cinq complexes parisiens de la société Cinémas Rytman, les deux établissements implantés dans le Val de Marne (La Pléiade à Cachan et les quatre Delta à La Varenne St Hilaire), et les deux cinémas de province appartenant à M. Fridemann à Limoges (Le Grand Ecran et le Lido).

**Au total, ces différentes formules d'abonnement concernent à l'heure actuelle 78 établissements, soit 3,6 % des établissements implantés en France, auxquels pourraient bientôt s'ajouter les cinq établissements franciliens EuroPalaces à l'enseigne Pathé.**

*c) Les entrées « cartes » en 2001*

- Leur nombre

Si, au cours de l'année 2000, les cartes de type entrées illimitées ont généré 4,6 millions d'entrées, soit 2,7 % des entrées totales enregistrées en France, en 2001, en revanche, le nombre d'entrées concerné s'est élevé à près de 11 millions, soit 6 % de la fréquentation totale. Cette progression du nombre d'entrées « cartes » et de leur part au sein de la fréquentation globale ne résulte pas, *a priori*, d'une accélération du rythme de fréquentation des utilisateurs, mais plutôt du calendrier de mise en place des deux principales formules d'abonnement : en 2000, la carte « UGC illimité » a fonctionné seulement sur les neuf derniers mois et la carte « Le Pass » sur le seul dernier trimestre.

- Leur répartition géographique

La répartition géographique des entrées générées par ces dispositifs en 2001, strictement identique à celle observée en 2000, atteste du caractère francilien et notamment parisien de ces nouvelles offres commerciales :

- 59 % des « entrées-cartes » ont été enregistrées à Paris, alors que la capitale ne représente que 17 % des entrées nationales ;

- 20 % d'entre elles ont été enregistrées en banlieue parisienne ;

- seulement 21 % l'ont été en province.

*d) Les premiers enseignements du « phénomène carte »*

L'étude intitulée « **les cartes d'abonnement illimité au cinéma** » conduite par le service des études, des statistiques et de la prospective du Centre national de la cinématographie et publiée en décembre 2001, analyse l'impact de l'introduction de ces formules sur la fréquentation, l'économie de l'exploitation et le comportement des spectateurs. Les principaux résultats de cette étude permettent de dégager les enseignements suivants :

- Un poids encore modeste dans la fréquentation totale

L'étendue géographique des cartes reste limitée. Elles ont concerné, en 2000, 4,4 % des établissements cinématographiques français soit 14 % des écrans. Plus de la moitié des entrées « cartes » ont été réalisées à Paris et près de 80 % en région parisienne.

Au cours de la même année, près de 4,5 millions d'entrées ont été réalisées avec les cartes soit 2,7 % du marché national, mais près de 8,7 % des entrées des établissements concernés par les cartes. Sur le marché parisien, elles ont représenté 8,5 % des entrées. Le succès des cartes à Paris ne semble pas avoir modifié le poids de la capitale dans la fréquentation nationale.

- Une fréquentation régulière neutralisant l'effet films

Les cartes neutralisent l'effet films sur la fréquentation cinématographique. La variation de la saisonnalité de l'offre de films n'influence pas les possesseurs de cartes dans leur rythme de fréquentation, à la différence du public du cinéma en général. De même, les cartes ont contribué au renforcement du rythme de fréquentation des parisiens et plus particulièrement des assidus.

- Un élargissement de l'éventail des films vus

Les entrées cartes profitent majoritairement aux films nouvellement à l'affiche (première et deuxième semaine d'exploitation), aux films européens non nationaux et aux cinématographies peu diffusées.

Il convient également de signaler que **les entrées « cartes » occupent une place privilégiée dans la performance des films au potentiel commercial modeste** et que plus de 90 % des possesseurs de cartes estiment avoir élargi leur éventail de films vus depuis leur abonnement découvrant ainsi des films qu'ils ne seraient pas allés voir auparavant. Cette tendance est confirmée par les données relatives à la part des entrées « UGC Illimitée » dans les entrées UGC par catégorie de films en 2001.

**PART DES ENTRÉES CARTES<sup>1</sup> DANS LES ENTRÉES UGC EN 2001**

Catégories de films	Nombre de films <sup>1</sup>	Entrées UGC <sup>2</sup>	Entrées « cartes »	Part « cartes » (%)
< 5 000 entrées UGC	124	185 560	101 330	55 %
de 5 000 à 10 000 entrées UGC	44	340 252	172 124	51 %
de 10 000 à 50 000 entrées UGC	111	2 690 682	1 192 883	44 %
de 50 000 à 100 000 entrées UGC	50	3 755 360	1 340 496	36 %
de 100 000 à 500 000 entrées UGC	70	15 101 961	3 764 885	25 %
> 500 000 entrées UGC	10	7 757 320	1 099 630	14 %
<b>TOTAL 2001<sup>1</sup></b>	<b>409</b>	<b>29 831 135</b>	<b>7 671 348</b>	<b>26 %</b>
Films sortis avant 2001 <sup>3</sup>	355	2 021 682	322 289	16 %
<b>TOTAL 2001 avec films sortis avant 2001</b>	<b>764</b>	<b>31 852 817</b>	<b>7 993 637</b>	<b>25 %</b>

<sup>1</sup> Sont comptabilisés les films sortis en 2001

<sup>2</sup> Sont comptabilisées les entrées UGC 2001

<sup>3</sup> Dont les films de l'Apollo

- Une baisse de la recette moyenne par entrée due aux entrées « cartes »

En 2000, l'introduction des formules d'abonnement illimité a réduit la recette moyenne par entrée (calculée à partir des recettes d'abonnement réelles pour les entrées « cartes ») de 0,6 % par rapport à l'année précédente, poursuivant ainsi le mouvement amorcé en 1999. Ces formules contribuent à réduire la rentabilité économique des établissements qui les proposent. En effet, la marge brute sur une entrée « carte » (avant imputation des coûts liés au financement de l'établissement) est considérablement inférieure à celle réalisée sur une entrée « normale ».

- Le profil des détenteurs de cartes : des jeunes, plutôt des hommes et des « employés » et « professions intermédiaires »

Le détenteur type de carte est plutôt un homme de 20 à 34 ans avec un niveau d'études supérieur, exerçant une activité professionnelle de cadre intermédiaire ou d'employé. Près de la moitié d'entre eux sont des célibataires. Plus de 93 % des possesseurs de cartes financent eux-mêmes leur abonnement mensuel : le consommateur est le payeur.

En banlieue parisienne comme en province, les possesseurs de cartes ont principalement moins de 25 ans et sont plus jeunes que les détenteurs de cartes parisiens. Le profil est également plus masculin en banlieue et en province qu'à Paris.

---

<sup>1</sup> Carte « UGC Illimité »

- Les seniors sont de grands utilisateurs des cartes, prêts à se réabonner

Parmi les possesseurs de cartes, les plus grands consommateurs de cinéma sont plutôt des hommes. Par ailleurs, le taux des « très assidus » (se rendant au cinéma plus d'une fois par semaine) augmente en fonction de l'âge des possesseurs de cartes. Les seniors qui ont souscrit un abonnement illimité fréquentent ainsi très souvent les salles de cinéma et en moyenne plus que les jeunes. Il convient également de souligner que les seniors, qui utilisent leur carte à des moments privilégiés (notamment en semaine), sont très satisfaits de leur abonnement et par-là même, sont nombreux à vouloir le prolonger.

- Une augmentation du rythme de fréquentation

Dans leur très grande majorité (91,7 %), les possesseurs de cartes sont des assidus, se rendant au moins une fois par semaine au cinéma, contre 23 % du public du cinéma en général (public 7 Derniers Jours). Les abonnés les plus récents ont un rythme de fréquentation plus intense que les abonnés les plus anciens. Plus de 57 % des assidus d'aujourd'hui qui possèdent une carte d'abonnement étaient seulement des réguliers (plus d'une fois par mois mais moins d'une fois par semaine) avant la carte et plus d'un quart étaient des occasionnels (moins d'une fois par mois), voire des non-spectateurs. L'impact des abonnements illimités sur l'évolution du rythme de fréquentation est donc prépondérant.

- Une forte satisfaction des possesseurs de cartes

Les détenteurs de cartes sont très satisfaits de leur abonnement, particulièrement les grands consommateurs de cinéma (les « très assidus »), et leur intention de renouvellement est forte puisqu'elle concerne près de 84 % des abonnés. Les intentions les plus significatives sont exprimées par les spectateurs parisiens. Les principaux motifs de satisfaction résultent de la possibilité d'aller plus souvent au cinéma et de la faculté d'économiser de l'argent.

- Une consommation cinématographique spontanée et solitaire

Les possesseurs de cartes se distinguent dans leur comportement cinématographique des spectateurs de cinéma en général en se décidant à aller voir un film une fois qu'ils sont dans l'enceinte du cinéma (42 % contre 30 % pour les spectateurs de multiplexes en général). Ils sont également proportionnellement plus nombreux à aller seuls au cinéma (34,9 % contre 8 % pour le public du cinéma en général). A Paris, les détenteurs de cartes d'abonnement illimité sont encore plus nombreux à aller seuls au cinéma (43,4 %). En revanche, en banlieue et en province, la sortie à deux est plus répandue (respectivement 53,5 % et 50,1 % des possesseurs de cartes).

- Des lieux de fréquentation non exclusifs

Plus d'un quart des possesseurs de cartes vont également dans des cinémas qui n'acceptent pas les cartes. Ils sont plus d'un tiers à Paris contre seulement 14 % en banlieue. Ce comportement concerne les abonnés les plus anciens, les « très assidus » ainsi que ceux qui vont au cinéma moins d'une fois par semaine.

En revanche, les trois-quarts des possesseurs de cartes fréquentent exclusivement des cinémas qui acceptent leur carte. Plus de 46 % d'entre eux ont une fréquentation « mono-site », donc exclusive. Le phénomène est particulièrement marqué en province où 80 % des possesseurs de cartes ne fréquentent qu'un seul site. Ce comportement est très marqué chez les seniors, illustrant leur fidélité à leur cinéma.

Enfin, il convient de signaler que plus d'un possesseur de carte sur deux a abandonné des cinémas dans lesquels il se rendait avant d'acquérir la carte d'abonnement. Seuls les spectateurs de Paris sont significativement plus nombreux à avoir cessé de se rendre dans certains cinémas dans lesquels ils se rendaient auparavant (que ces derniers acceptent ou n'acceptent pas les cartes d'abonnement).

### **3. La loi « Sueur »**

Les collectivités locales, au même titre que le système de soutien, ont contribué de manière déterminante à maintenir une répartition équilibrée de l'équipement cinématographique sur le territoire.

Leur rôle direct dans le fonctionnement de nombre d'établissements reste aujourd'hui essentiel : à titre d'exemple, le CNC estime que près de 70 % des salles d'Ile-de-France sont exploitées directement par des collectivités territoriales. Cette solution coûteuse s'est souvent imposée faute, pour ces collectivités, de pouvoir soutenir l'activité des exploitants par le biais d'aides directes, les dispositions législatives limitant leurs possibilités d'interventions dans ce domaine.

Les articles 7 et 8 de la loi n° 92-651 du 13 juillet 1992 relative à l'action des collectivités locales en faveur de la lecture publique et des salles de spectacles cinématographiques, codifiés aux articles L. 2251-4 et L. 3232-4 du code général des collectivités territoriales, ont assoupli un régime jugé beaucoup trop contraignant.

*a) La réglementation*

A l'origine, ce dispositif<sup>1</sup> ouvrait aux communes (art L. 2251-4) et aux départements (art L. 3232-4) la possibilité d'attribuer aux salles réalisant moins de 2200 entrées hebdomadaires des subventions dont le montant ne devait pas excéder 30 % du chiffre d'affaires de l'établissement ou 30 % du coût du projet, si celui-ci portait exclusivement sur des travaux susceptibles de donner lieu à l'octroi d'un soutien financier.

**Sa portée a été considérablement élargie par l'article 110 de la loi n° 2002-276 du 27 février 2002 relative à la démocratie de proximité** : ce dernier relève le seuil en-dessous duquel les collectivités sont autorisées à intervenir, qui passe de 2 200 à 7 500 entrées hebdomadaires, et y inclut l'ensemble des établissements bénéficiant d'un classement « art et essai ».

*b) Une évaluation impossible ?*

L'élargissement de la portée du dispositif correspondait, à l'évidence, à la volonté de mener une politique plus dynamique de soutien aux établissements de taille modeste ou moyenne, dont la situation financière, en dépit de leur importance incontestée en matière d'aménagement culturel du territoire, reste souvent précaire.

**La mission regrette néanmoins que cette initiative n'ait reposé sur aucune étude statistique, rendant l'évaluation de l'efficacité du dispositif quasiment impossible.**

En effet, comme l'avait déjà fait remarquer, en 2002, la commission des affaires culturelles du Sénat lors de l'examen du texte précité<sup>2</sup>, l'absence totale de données ne permet d'apprécier, encore aujourd'hui, ni le montant des subventions octroyées par les collectivités au titre de la loi de 1992 ni leur éventuel impact sur le secteur de l'exploitation cinématographique.

**C'est ce travail de recueil de données, que ni les services compétents du ministère de la Culture ni ceux du CNC n'avaient jugé bon d'entreprendre, que la mission a souhaité initier.**

*c) Les aides des collectivités territoriales aux salles des régions Lorraine et Midi-Pyrénées*

Pour ce faire, la mission a demandé à la direction de l'exploitation du CNC de bien vouloir faire parvenir à la totalité des salles des régions Lorraine et Midi-Pyrénées un questionnaire destiné à évaluer, de manière

---

<sup>1</sup> Auquel il faut ajouter l'article L.4211-1 du même code relatif à la contribution des régions au développement économique, social et culturel des régions.

<sup>2</sup> Avis fait par M. Xavier Darcos au nom de la commission des affaires culturelles (n°155, 2000-2001).

approximative, l'implication des collectivités territoriales en matière d'exploitation cinématographique.

(1) Le taux de retour du questionnaire

Au total, 77 établissements cinématographiques ont répondu au questionnaire (28 des 76 établissements de Lorraine et 49 des 128 établissements de Midi-Pyrénées), soit un taux de retour légèrement inférieur à 40%.

Communes équipées en <b>Lorraine</b>	68 établissements répartis dans 59 communes
Nombre de questionnaires envoyés	68
Retour	28 questionnaires remplis et 28 villes représentées

Communes équipées en <b>Midi -Pyrénées</b>	128 établissements répartis dans 108 communes
Nombre de questionnaires envoyés	128
Retour	54 questionnaires remplis et 50 villes représentées

(2) Les aides à l'investissement

- Région Lorraine

En 2000, le montant total des travaux réalisés par les établissements cinématographiques ayant répondu au questionnaire s'est élevé à 35 990 euros HT.

Si les salles de Lorraine n'ont bénéficié d'aucune aide municipale cette année là, les aides départementales représentent néanmoins 21,2 % du montant HT total des travaux, (7 621 euros) et les aides versées par la région 8,5 % du montant HT total des travaux (3 048 euros).

**En 2000, les aides des collectivités territoriales à l'investissement ont atteint 30 % du montant HT total des travaux réalisés dans les établissements cinématographiques ayant répondu au questionnaire.**

En 2001, le montant total des travaux effectués dans les salles de la région ayant retourné le questionnaire est bien supérieur à l'année précédente, puisqu'il atteint 224 441 euros HT.

Le montant des aides municipales accordées est de 108 652 euros (48,5 % du montant HT total des travaux), celui des aides départementales atteint 49 115 euros (22 % du montant HT total des travaux) et celui des aides de la région se monte à 7 621 euros (3,3 % du montant HT total des travaux).

**En 2001, les aides des collectivités territoriales à l'investissement ont représenté 73,7 % du montant HT total des travaux.**

Lorraine (montant en euros)	Travaux (HT)		Conseils municipaux		Conseils généraux		Conseil régional	
	2000	2001	2000	2001	2000	2001	2000	2001
	35 990	224 441	0	108 652	7 621	49 115	3 048	7 621
% du montant total travaux	-	-	0	48,5	21	22	8,5	3,3

- Région Midi-Pyrénées

En 2000, le montant total des travaux effectués par les salles de spectacles cinématographique ayant répondu au questionnaire a atteint 677 579 euros HT.

Les aides municipales représentent 12 % du montant HT total des travaux (80 044 euros), les aides départementales 1% (7 900 euros) et aucune aide régionale n'a été déclarée.

**En 2000, les aides des collectivités territoriales à l'investissement ont représenté 13 % du montant HT total des travaux en région Midi-Pyrénées.**

En 2001, le montant total des travaux à atteint 467 415 euros HT.

Les aides municipales représentent 17% du montant HT total des travaux (80 044 euros), les aides départementales 1% (80 044 euros) et les aides régionales 0%.

Il est intéressant de noter que certains établissements ont bénéficié d'une prise en charge de leur travaux à 100% par les communes. C'est le cas des cinémas situés à Vayrac, Castelsarrasin, Capvern, Eauze et Ramonville.

**En 2001, les aides des collectivités territoriales à l'investissement ont atteint 18 % du montant HT total des travaux en région Midi-Pyrénées.**

Midi -Pyrénées (montant en euros)	Travaux (HT)		Conseils municipaux		Conseils généraux		Conseil régional	
	2000	2001	2000	2001	2000	2001	2000	2001
	677 579	467 415	79 889	80 044	7 900	3 600	0	0
% du montant total travaux	-	-	12	17	1,2	0,7	0	0

(3) Les aides au fonctionnement

Pour la région Lorraine (22 des 28 établissements) comme pour la région Midi-Pyrénées (43 des 54 établissements), **79 % des établissements ayant répondu au questionnaire affirment avoir bénéficié d'une aide au fonctionnement** au cours des deux dernières années.

Deux types d'aides au fonctionnement sont à distinguer :

- **financières et directes** : la collectivité concernée alloue une subvention<sup>1</sup> à la régie municipale ou à l'association plus ou moins dépendante de la commune ;

- **indirectes** : la collectivité prend en charge les postes de dépenses relatifs au chauffage, à l'électricité, met à disposition des locaux ou détache une partie du personnel communal pour le cinéma.

Ce dernier type d'aide est fréquent car il permet une souplesse de gestion et assure la viabilité économique du cinéma.

(4) Les exonérations fiscales

**Le taux de salles ayant répondu au questionnaire et bénéficiant de telles exonérations s'élève à 46 % en Lorraine et 70 % en Midi-Pyrénées.** Le taux d'exonération est hétérogène et varie de 33 % à 100 % pour les salles associatives et art et essai.

**AIDES AU FONCTIONNEMENT ET EXONÉRATIONS FISCALES  
ACCORDÉES PAR LES DIFFÉRENTES COLLECTIVITÉS EN LORRAINE**

Lorraine (montant en euros)	2000	2001
Subvention d'équilibre	128 392	83 121
Animation	68 285 (municipalités) 3 048 (CG <sup>2</sup> +CR <sup>3</sup> )	68 285 (municipalités) 5 335 (CG+CR)
Exonérations fiscales	13 établissements sur 28 ( <b>46,4 %</b> )	
Postes pris en charge	13 établissements sur 28 ( <b>46,4 %</b> )	

<sup>1</sup> Subvention d'équilibre, opérations ponctuelles d'animation...

<sup>2</sup> Conseils généraux

<sup>3</sup> Conseil régional

**AIDES AU FONCTIONNEMENT ET EXONÉRATIONS FISCALES  
ACCORDÉES PAR LES DIFFÉRENTES COLLECTIVITÉS EN MIDI-PYRÉNÉES**

Midi -Pyrénées (montant en euros)	2000	2001
Subvention d'équilibre	90 772	96 354
Animation	23 558 (municipalités) 3 000 (départements)	23 164 (municipalités) 3 000 (départements)
Exonération fiscales	38 établissements sur 54 (70 %)	
Postes pris en charge	27 établissements sur 54 (50 %)	

**Au total, au vu des résultats de l'enquête, on peut noter que si les communes participent activement à la politique cinématographique du territoire, tel n'est pas (encore) le cas des départements et, *a fortiori*, des régions.**

En effet, on constate que les conseils généraux (la Moselle, le Gers et la Haute-Garonne exceptés), comme les conseils régionaux, interviennent peu en matière de politique d'équipement cinématographique et accordent le plus souvent des subventions symboliques (moins de 3000 euros) destinées aux opérations promotionnelles.

#### **4. Les propositions de la mission**

Onze ans après le vote de la « loi Sueur », dix ans après le début du développement des multiplexes, trois après le lancement des premières formules d'abonnement illimitées, la mission ne peut que regretter le manque de réactivité de l'action publique face aux évolutions du secteur de l'exploitation cinématographique. A titre d'exemple, il aura fallu attendre près de trois ans entre le lancement par UGC de la première formule d'abonnement illimitée (mars 2000) et la publication au Journal Officiel de l'arrêté fixant la composition de la commission chargée d'agréer ces dernières (18 janvier 2003).

En dépit de ces « délais de réflexion », la réglementation applicable souffre encore d'un certain nombre de lacunes ou de défauts que la mission souhaite contribuer à corriger.

*a) Modifier le niveau de décision et la composition des commissions administratives*

La modification des seuils d'intervention des CDEC prévue par le projet de loi portant diverses dispositions relatives à l'urbanisme, à l'habitat et à la construction, rend un certain intérêt à cette réglementation, au moment

même où d'aucuns pronostiquaient la prochaine disparition des CDEC faute de nouveaux projets à autoriser.

Au regard des sept années écoulées depuis leur création et compte tenu de l'augmentation prévisible du nombre de dossiers annuels à traiter, la mission souhaite améliorer le fonctionnement des CDEC en modifiant leur niveau de décision et leur composition.

**La mission propose ainsi de faire passer le niveau de décision des commissions administratives du niveau départemental au niveau régional.** Cette modification permettrait notamment de limiter les difficultés liées à l'implantation d'équipements de part et d'autre des limites départementales, tout en garantissant une meilleure prise en compte de la dimension culturelle des équipements cinématographiques et de leurs conséquences sur l'aménagement du territoire.

**La mission propose également de modifier la composition des « commissions régionales d'équipement cinématographique » en remplaçant le maire de la commune la plus peuplée de l'arrondissement autre que la commune d'implantation<sup>1</sup> par un élu régional.**

*b) Recenser et analyser les aides locales à l'exploitation cinématographique*

La mission regrette l'absence quasi totale de données chiffrées permettant l'évaluation objective des aides directes et indirectes accordées par les différentes collectivités locales aux salles de cinéma. L'enquête menée auprès des exploitants des régions Lorraine et Midi-Pyrénées a pourtant démontré, si besoin était, l'importance de l'engagement des communes notamment, dans le maintien et le développement d'un parc de salles dense et diversifié.

**La mission propose par conséquent que le CNC se charge, à intervalle régulier, d'évaluer précisément le montant et la nature des différentes aides consenties par les collectivités territoriales aux exploitants cinématographiques.**

Une telle base de données, dont l'absence, onze années après le vote de la « loi Sueur », reste difficilement compréhensible, permettrait de renseigner les élus sur les moyens mis en œuvre partout en France pour encourager le développement d'équipements cinématographiques.

Elle permettrait surtout, grâce à une meilleure circulation de l'information, d'assurer une véritable complémentarité entre les interventions locales et nationales en faveur de l'exploitation cinématographique.

---

<sup>1</sup> Et, pour la région parisienne, un conseiller d'arrondissement désigné par le conseil de Paris.

## **B. LA DIVERSITÉ DE PROGRAMMATION**

Si le médiateur du cinéma permet de résoudre efficacement les problèmes rencontrés par les exploitants pour accéder à certains films, la question de l'accès des films aux salles, ou plutôt celle de leur maintien à l'affiche le temps nécessaire pour que chacun d'entre eux puisse trouver son public, n'a toujours pas trouvé de réponse satisfaisante.

### **1. L'accès des salles aux films**

Aux termes des dispositions de la loi n° 82-652 du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle, c'est au médiateur du cinéma de garantir « la plus large diffusion des œuvres cinématographiques » et par conséquent d'assurer, en cas de litige, l'accès des salles aux films.

En effet, l'article 92 de la loi du 29 juillet 1982 précitée dispose que « sont soumis à une conciliation préalable les litiges relatifs à la diffusion en salle des œuvres cinématographiques et qui ont pour origine une situation de monopole de fait, une position dominante ou toute autre situation ayant pour objet ou pouvant avoir pour effet de restreindre ou de fausser le jeu de la concurrence et révélant l'existence d'obstacles à la plus large diffusion des œuvres cinématographiques conforme à l'intérêt général. »

Cette conciliation est mise en œuvre par le médiateur du cinéma qui, pour assurer « la plus large diffusion des œuvres cinématographiques conforme à l'intérêt général », peut s'auto-saisir ou être saisi par :

- toute personne morale ou physique concernée ;
- toute organisation professionnelle ou syndicale intéressée ;
- par le directeur du Centre national de la cinématographie.

La notion de « *plus large diffusion* » peut être entendue au sens géographique (lieu d'exploitation) comme au sens temporel (durée d'exploitation). Quant à « *l'intérêt général* » il peut être considéré comme satisfait lorsque la diversité de l'offre de films dans le temps est assurée.

L'analyse des rapports annuels du médiateur permet de constater que son intervention a lieu le plus souvent à propos de difficultés d'accès des salles aux films, le cas de figure le plus classique étant celui du refus, par un distributeur, de fournir une copie à un exploitant.

## LA CONCENTRATION VERTICALE DU SECTEUR CINÉMATOGRAPHIQUE

La question de l'intégration verticale entre les différentes branches de la production, de la distribution et de l'exploitation a été officiellement abordée pour la première fois dans le rapport de la mission de réflexion et de proposition sur le cinéma remis au ministre de la culture le 3 novembre 1981 par M. Jean-Denis Bredin. Les termes du débat méritent d'être rappelés.

A l'époque, face à la puissance des trois grands groupes Gaumont, Pathé et UGC, des voix s'élevaient pour réclamer l'adoption d'une législation de type anti-trust calquée sur le "décret Paramount" américain qui avait imposé en 1948 la séparation entre les différentes activités de production et de diffusion cinématographique.

Les inconvénients de l'intégration verticale avaient alors été classés selon deux séries de préoccupations. D'une part, une préoccupation d'ordre culturel. La concentration de la décision économique sur toute la chaîne de valeur interdirait le pluralisme des interlocuteurs financiers face aux créateurs et donc le renouvellement du cinéma. Ces arguments, qui aujourd'hui apparaissent datés, ne furent pas, à l'époque, jugés décisifs par le rapporteur pour qui un dispositif anti-trust devait en tout état de cause constituer "une décision de concurrence" prise en dehors de toute considération d'ordre culturel. D'autre part, une préoccupation d'ordre économique. La « préférence impériale » tend à privilégier les films maison pour lesquels le groupe a consenti une mise de fonds qu'il essaie naturellement de récupérer au détriment des films extérieurs pour lesquels il n'est intéressé qu'à la part salle. En sens inverse, la distribution par un groupe peut être préjudiciable aux œuvres fragiles, mal adaptées à une diffusion « industrielle ».

Sans méconnaître les inconvénients que recèle toute situation conglomérale, la mission BREDIN se refusa à préconiser un coup d'arrêt à l'intégration. Elle estima en revanche que la libre activité des grandes compagnies devrait avoir des contreparties en matière de distribution et d'exploitation sous forme d'engagements, à l'image de ceux prescrits par les autorités de la concurrence.

Depuis lors, l'intégration verticale s'est développée et a pris d'autres formes ainsi que l'a montré le rapport GOUDINEAU de mars 2000 sur la distribution des films en salles. Elle n'est plus le seul fait des groupes historiques que sont Pathé, Gaumont, UGC ou MK2.

Il est clair que tant du point de vue politique, économique que juridique, l'adoption d'un dispositif de type « anti-trust » n'apparaît pas raisonnablement envisageable. Comme le soulignait le rapport BREDIN, la rupture de l'intégration verticale laisserait subsister des circuits de salles de spectacles cinématographiques très importants qui ne pourraient que tendre à la concentration horizontale ; les exigences de rentabilité à court terme de ces circuits les conduiraient davantage encore à rechercher des succès massifs au détriment de la diffusion d'une production plus exigeante.

Aujourd'hui, la question que pose l'intégration verticale dans la filière cinématographique reste celle du pluralisme ou plutôt de la diversité culturelle. Elle conduit à s'interroger sur le comportement des opérateurs intégrés davantage que sur les structures elles-mêmes. La réponse relève en priorité d'une politique de concurrence dont les instruments juridiques sont ceux de la régulation directe (engagements de programmation et toute forme équivalente de nature contractuelle conditionnant l'autorisation d'ouverture de multiplexes) ou indirecte (par le biais du soutien financier).

*Rapport du groupe de travail sur le cinéma face au droit de la concurrence*

S'il est admis que la distribution d'un film puisse être « sélective », cette liberté doit néanmoins être exercée dans le cadre et les limites du droit général de la concurrence et du droit du cinéma. A ce titre, le médiateur du cinéma peut rencontrer diverses formes de comportements prohibés : le fait pour un exploitant généralement en position dominante, de faire pression sur un distributeur pour que celui-ci refuse une copie à un concurrent. En sens inverse, un refus de fournir une copie pourra être parfaitement justifié, soit en raison d'une offre plus intéressante de la part de tel exploitant, soit parce que l'exploitant qui demande la copie est connu comme étant un mauvais payeur.

Concernant l'évaluation de l'action du médiateur dans ce domaine, la mission reprendra à son compte l'avis du groupe de travail sur le cinéma face au droit de la concurrence, qui, dans son rapport publié le 30 janvier 2003, estime que « l'originalité et l'efficacité du dispositif du médiateur du cinéma est admise par tous. Il s'agit d'un mécanisme de régulation qui, tout en permettant de prévenir les contentieux, a contribué à ce qu'une saine concurrence joue dans le secteur de la diffusion cinématographique. (...) le système réussit à combiner, d'une part la flexibilité de l'action par rapport aux réponses juridiques traditionnelles lourdes à mettre en œuvre et brutales tant dans leur application que dans leur résultat et, d'autre part, la prévisibilité de l'interprétation à partir de critères objectifs et opératoires permettant de dégager une véritable « ligne politique » connue des différents opérateurs. En outre, la souplesse offerte par le médiateur et la procédure mise en œuvre permettent de répondre à des situations que le droit de la concurrence ne peut pas traiter avec le même degré d'urgence : les procédures de référé devant le juge ne sont pas adaptées au problème du refus opposé à un exploitant le lundi matin, jour des décisions de programmation pour une diffusion le mercredi, premier jour de la semaine cinématographique.

## **2. L'accès des films aux salles**

Si l'accès des salles aux films, grâce à l'action du médiateur, pose peu de problèmes, tel n'est pas le cas de l'accès des films aux salles. L'augmentation régulière du nombre de films proposés, la véritable explosion du nombre de copies tirées et la concentration des sorties sur quelques semaines, provoquent un encombrement qui, au final, empêche la majorité des films de trouver leur public.

### *a) Les causes d'un encombrement...*

#### L'augmentation du nombre de supports et films

La multiplication des modes d'exploitation et des chaînes de télévision contribue à cet encombrement. Non seulement ces modes d'exploitation constituent autant de nouveaux supports à alimenter, mais ils

représentent également, pour certains films, les seuls supports véritablement visés. En effet, beaucoup de long métrages, américains pour la plupart, bien qu'ayant peu de chance de trouver un public, sortent néanmoins en salles afin de jouir de l'exposition suffisante leur permettant d'attirer l'attention du public sur les autres modes d'exploitation ( DVD et VHS notamment).

Comme l'indique dans son rapport le groupe de travail sur le cinéma face au droit de la concurrence « la démarche est [encore] différente pour les films français et européens, pour lesquels l'exploitation en salles demeure le principal moyen d'assurer le succès d'un film. »

Au total, entre 1996 et 2002, le nombre de nouveaux films sortis par an sur les écrans français est passé de 387 à 459, soit une augmentation de près de 20 %.

#### NOMBRE DE NOUVEAUX FILMS

	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
Films français	160	185	174	200	216	217	196
Films européens	57	59	89	92	88	79	63
Films américains	139	138	158	177	186	157	145
Autres films	31	32	26	50	49	61	55
<b>Total</b>	<b>387</b>	<b>414</b>	<b>447</b>	<b>519</b>	<b>539</b>	<b>514</b>	<b>459</b>

#### L'augmentation du nombre de copies

Comme le nombre de films sortant chaque année sur les écrans, le nombre moyen de copies tirées augmente fortement.

Dans une enquête consacrée au sujet, l'hebdomadaire Ecran Total<sup>1</sup> relevait ainsi que « **le nombre de copies** mis en circulation progresse de 24 % entre 1999 et 2001, soit près de 13 000 copies de plus ».

Il faisait également remarquer que **l'exposition des films en sortie nationale** progressait de façon très nette (+ 21,5 % entre 1996 et 2001) et profitait aux films de toutes nationalités. Ainsi, entre 1996 et 2001, l'exposition des films français a bondi de 41 %, alors que celle des films américains a progressé de 29 %.

---

<sup>1</sup> Ecran Total, n°442, semaine du 27 novembre au 3 décembre 2002.

**L'EXPOSITION DES FILMS (EN NOMBRE MOYEN D'ECRANS)**

<b>Exposition moyenne en 1<sup>re</sup> semaine</b>	<b>1996</b>	<b>1997</b>	<b>1998</b>	<b>1999</b>	<b>2000</b>	<b>2001</b>
Films français	86	88	82	100	79	121
Films européens	46	83	58	60	50	55
Films américains	170	187	195	171	219	220
Autres films	29	23	17	17	31	41
Moyenne	112	121	117	111	123	136
<b>Exposition moyenne en 2<sup>e</sup> semaine</b>	<b>1996</b>	<b>1997</b>	<b>1998</b>	<b>1999</b>	<b>2000</b>	<b>2001</b>
Films français	95	94	82	105	80	122
Films européens	50	76	53	56	45	52
Films américains	174	191	199	172	229	207
Autres films	30	23	14	18	33	41
Moyenne	118	123	117	112	124	132

Ce phénomène se lit également au travers de la progression du nombre de films sortis dans plus de cinq cents salles : celui-ci a été multiplié par près de cinq entre 1996 et 2002, passant de 8 à 39 en l'espace de six ans.

**NOMBRE DE FILMS SORTIS DANS PLUS DE 500 SALLES**

	<b>1996</b>	<b>1997</b>	<b>1998</b>	<b>1999</b>	<b>2000</b>	<b>2001</b>	<b>2002</b>
<b>Films français agréés</b>	1	1	2	3	5	12	9
<b>Films américains</b>	7	10	16	15	22	23	27
<b>Ensemble des films</b>	<b>8</b>	<b>13</b>	<b>19</b>	<b>20</b>	<b>28</b>	<b>38</b>	<b>39</b>

Cette augmentation du nombre de copies tirées, s'explique notamment par :

- une augmentation du nombre d'écrans imputable au développement des multiplexes ;
- une volonté de l'ensemble des salles du territoire d'accéder aux films porteurs ;
- le souhait des distributeurs de maximiser l'exploitation des films sur les premiers jours.

La concentration des sorties sur un faible nombre de dates

Il s'agit là, bien entendu, de la question de l'étalement des sorties. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les sorties des films de long

métrage ne s'étalent pas de façon homogène sur l'ensemble de l'année mais se concentrent au contraire sur un petit nombre de dates.

Il suffit pour s'en rendre compte de comparer les sorties prévues au mois d'avril et de mai 2003. Alors qu'au cours des cinq semaines d'avril, en raison des vacances scolaires<sup>1</sup>, pas moins de 55 nouveaux films ont été mis sur les écrans, dont 13 pour la seule date du 6 avril, il n'y en aura que 20 au cours des quatre premières semaines de mai, mois traditionnellement creux en la matière.

De manière plus surprenante, la «saisonnalité» des sorties diffère également selon la nationalité des films. En effet, les distributeurs sont réticents à programmer la sortie de films français au cours des mois d'été, période réputée peu propice au succès des productions hexagonales, alors même que les contre exemples sont légion. Pour l'été 2002, on peut en effet citer le succès de trois longs métrages, qui ont su intelligemment tirer parti de la moindre concurrence caractérisant cette période de l'année : *L'auberge espagnole* de Cédric Klapisch (sorti le 19 juin 2002 et totalisant plus de 2,9 millions d'entrées), *L'adversaire* de Nicole Garcia (sorti le 28 août et totalisant plus d'un million d'entrées) mais aussi et surtout *Etre ou Avoir*, le documentaire réalisé par Nicolas Philibert (sorti également le 28 août et totalisant plus d'1,5 million d'entrées).

*b) ...préjudiciable au succès des films et à l'économie de l'exploitation en salles*

La conjonction de ces trois facteurs provoque un encombrement chronique des écrans au cours des semaines jugées les plus «porteuses» par les distributeurs et les ayants droit. Au mois de novembre 2003, évoquant la situation d'octobre, Serge Siritzky<sup>2</sup> soulignait ainsi le gâchis provoqué par une telle situation : « il n'y a en France que 5 300 écrans, dont 4 500 tout au plus sont permanents ou quasi-permanents. Or huit nouveaux films sont sortis le 9 octobre sur 2 178 copies. Puis 6, le 16, sur 1 919 copies et six autres, le 23, sur 2 246 copies. Soit 6 343 copies en tout : 1 000 de plus que le nombre total de salles en France et 1 700 de plus que le nombre de salles permanentes ou quasi permanentes. »

Cette situation implique une réduction de la durée d'exploitation des films, témoignant du passage d'une exploitation extensive sur une longue période à une exploitation intensive sur une courte période. Cette accélération de la durée d'exposition des films en salles est très pénalisante pour certains d'entre eux qui ont besoin de temps pour trouver leur public. Les films les plus touchés par ce phénomène sont les films «médiants» de type art et essai porteurs. Ces films ne sortent pas en un nombre de copies comparable à celui

---

<sup>1</sup> Les vacances de Pâques débutent le 5 du mois et s'achèvent le 4 du mois suivant.

<sup>2</sup> *Ecran Total* n°439, semaine du 6 au 13 novembre 2002.

des « blockbusters » mais sont pourtant convoités par tous les types de salles, ce qui, d'une part, les met en situation concurrentielle avec des grosses productions américaines et, d'autre part, rend leur accès plus difficile pour certains exploitants.

*c) Un phénomène difficile à réguler*

La situation d'encombrement précitée est d'abord le résultat d'un effet de marché. Les acteurs sont donc dans une relation commerciale entrant dans le champ d'application du code de commerce, ne relevant ni de la compétence directe du médiateur, ni de celle des autorités de la concurrence, hormis bien entendu le cas où certains comportements révéleraient l'existence de rapports de force injustifiés entre les différents acteurs.

De plus, en pratique, le médiateur du cinéma a peu de prise sur les opérateurs pour favoriser une durée minimale d'exposition des films en salles : il évite de recommander le rajout de copies, qui serait une solution de facilité aboutissant à renforcer l'encombrement, et préfère, à juste titre, ordonner le déplacement de copies.

*d) Les propositions de la mission*

Le constat des difficultés relatives aux deux principales variables que sont le nombre de copies de films mises en circulation et la durée d'exposition des films, ainsi que l'incapacité du médiateur du cinéma et du droit commun de la concurrence à résoudre ces difficultés, conduit à s'interroger sur l'opportunité d'une intervention des pouvoirs publics dans ces domaines, afin d'aboutir à une meilleure exposition des films.

Il convient de rappeler que des engagements sur une durée minimale d'exposition existent déjà dans certains cas individuels. Ainsi, dans le cadre de leurs engagements de programmation, UGC et EuroPalaces sont tenus de respecter une durée d'exposition de quinze jours pour les films européens de distributeurs indépendants sortis à Paris dans une combinaison de salles inférieure à 15.

Comme l'indique le rapport précité du groupe de travail sur le cinéma face au droit de la concurrence, « une mesure de régulation de la durée minimale d'exposition devrait prendre en compte différents critères. Elle devrait en premier lieu dépendre de la taille de l'agglomération et semblerait ne pouvoir s'appliquer que dans des agglomérations de taille importante. Elle devrait également s'accompagner de la prise en compte d'un critère tenant à la taille de l'établissement. Si les établissements de grande taille que sont les multiplexes devraient y être soumis, il n'en va en revanche pas nécessairement de même pour les établissements des grandes agglomérations ne disposant que d'une seule salle. En outre, il pourrait être envisagé que la mesure ne s'impose que pour les exploitants qui souhaitent diffuser les films en première semaine

et qu'elle impose que le film ne soit pas en double programmation. Enfin, même si l'idée d'un système liant la durée d'exposition au nombre de copies paraît assez complexe, il est indispensable de prendre en compte le facteur du nombre de copies ».

Il poursuit : « S'agissant de la détermination de la durée d'exposition des films, il conviendrait d'étudier la possibilité d'une durée minimale qui pourrait être fixée à quinze jours. Cette étude devrait être menée et appuyée par des données relatives, d'une part à la vitesse de rotation des films en fonction de leur nature, et d'autre part aux critères d'éviction des films, et ce afin d'identifier les causes de l'encombrement. Ces données permettront de savoir quels films sont susceptibles d'être favorisés par une durée minimale d'exposition et si une telle mesure résoudrait de manière significative le problème de l'encombrement. »

Quant à la forme juridique que devrait prendre une telle initiative, la mission estime que des mesures qui viendraient brider la liberté de programmation des exploitants pourraient être préjudiciables à l'ensemble de la filière et aboutir à fragiliser la situation de l'exploitation.

Aussi, considérant qu'il en va de la responsabilité des opérateurs d'apprécier ce que veut le public et qu'il convient de respecter leur liberté de choix tant au niveau des films programmés que de leurs conditions d'exposition, **la mission propose la mise en place d'un «code de bonne conduite», sur le modèle du code de bonne conduite encadrant les pratiques promotionnelles des salles de cinéma, rédigé par les opérateurs concernés sous l'égide du ministre de la culture et de la communication et dont le respect serait assuré par le médiateur et ses services.**

De plus, au regard des opportunités inexploitées durant les mois d'été par bon nombre de distributeurs préférant attendre le mois de septembre pour sortir les nouveaux films français, **elle propose également la restauration de l'aide majorée pour les producteurs et distributeurs de films de long métrage**, instaurée par le décret n° 99-665 du 30 juillet 1999 pour les années 1999, reconduite en 2001<sup>1</sup> mais supprimée depuis lors.

Cette aide, qui majore le montant des sommes inscrites sur le compte des entreprises de production et de distribution acceptant de sortir leurs films entre le 15 juin et le 15 août, **période qui pourrait être étendue jusqu'au 30 août**, est susceptible de contribuer à rendre plus fluide l'accès des films aux salles et de « doper » la fréquentation des films nationaux en leur offrant un temps d'exposition supérieur à la moyenne.

---

<sup>1</sup> Par le décret n°2001-491 du 30 mai 2001.

### **III. LES PERSPECTIVES DE L'EXPLOITATION**

Alors que, depuis le début de l'année 2003, la reprise de la fréquentation semble vaciller, la mission a souhaité s'interroger sur l'avenir du secteur de l'exploitation.

Celui-ci paraît lié à deux questions essentielles : l'évolution de la fréquentation et la numérisation de la projection.

#### ***A. LA REPRISE DE LA FRÉQUENTATION : UN PHÉNOMÈNE DURABLE ?***

##### **1. L'existence d'une demande insatisfaite**

En dépit de l'essoufflement actuel de la fréquentation (- 10% pour les quatre premiers mois de 2003 par rapport à l'année précédente), quelques éléments objectifs permettent d'être optimiste quant à son évolution future. En effet, certains d'entre eux, tels que le succès jamais démenti des opérations tarifaires et la modernisation encore incomplète du parc de salles des villes moyennes, laissent penser qu'il existe encore, dans notre pays, une demande de cinéma insatisfaite.

###### *a) Le succès des opérations tarifaires*

Comme on l'a déjà indiqué, les mois de mai, juin, juillet et septembre sont traditionnellement peu propices à la consommation cinématographique. Aussi, pour inciter les spectateurs, en dépit de l'attrait des plages et la concurrence du soleil, à se rendre dans les salles obscures pendant ces périodes « creuses », la Fédération Nationale des Cinémas français et les différentes collectivités locales, ont pris l'initiative d'organiser des opérations tarifaires destinées à promouvoir le cinéma et à « doper » la fréquentation.

###### **La Fête du Cinéma**

Créé en 1985 par l'ancien ministre de la culture M. Jack Lang, et organisé par la fédération nationale des cinémas français (FNCF), ce rendez-vous annuel est étalé sur trois jours depuis 1993. Pour participer à la fête, qui se déroule fin juin ou début juillet selon les années, le spectateur se voit remettre, contre un premier billet à tarif plein, un « carnet-passeport » lors de la première séance. Muni de ce sésame, il peut ensuite voir autant de films qu'il veut (ou peut), à raison de 1,5 euro par séance supplémentaire, dans le cinéma de son choix.

En moyenne, chaque spectateur se rend trois fois au cinéma et la fréquentation augmente de 300 à 400 pour cent par rapport aux mêmes jours de la semaine précédente.

En 2002, 3,6 millions de spectateurs sont venus fréquenter les salles durant la fête. Sans atteindre les niveaux records de 2000 (3,8 millions) ou de 1999 (4,3 millions), la 18<sup>e</sup> édition de cette opération montre néanmoins qu'elle n'a rien perdu de son attractivité.

### Le Printemps du Cinéma

Sur le modèle de la Fête du Cinéma, la Fédération Nationale des Cinémas Français, avec le soutien de l'ensemble des professions du cinéma, organise, depuis 1999, une nouvelle opération de promotion en mars de chaque année, au cours de laquelle les 5 000 salles de France proposent, à tous les spectateurs, une place à prix réduit (3 euros en 2003) pour tous les films à l'affiche.

### Les opérations tarifaires organisées par les collectivités locales

Outre la Fête et le Printemps du cinéma, dont le succès ne se dément pas, de nombreuses opérations tarifaires sont organisées en été notamment, sur l'initiative des différentes collectivités territoriales.

Au cours de l'été 2002, les habitants de l'Eure ont-ils ainsi pu profiter, à l'instigation du conseil général, de l'opération « Place aux cinémas » proposant aux spectateurs, entre le 21 et le 27 août, des places à trois euros dans onze villes du département.

De même, en Alsace, l'opération Ciné-cool (28 août-3 septembre), soutenue par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC), le conseil général du Bas-Rhin et l'Agence culturelle d'Alsace a permis à tous les spectateurs de bénéficier, pendant une semaine, de places de cinéma à 3,81 euros, tous les jours, à toutes les séances et dans toutes les salles.

Enfin, la ville de Paris a, quant à elle, inauguré l'opération « 3 euros pour tous » (du 25 au 27 août), au terme d'un été marqué par la traditionnelle opération « Paris fait son cinéma » (destinée aux jeunes uniquement avec le soutien des cinémas indépendants de la capitale).

**Le succès de ces diverses opérations démontre qu'au-delà de l'attrait évident des tarifs réduits, il existe encore une demande potentielle insuffisamment prospectée dans notre pays, qu'un assouplissement de la politique tarifaire des exploitants contribuerait certainement à satisfaire.**

*b) Un marché encore sous exploité : les villes moyennes*

Force est de constater que si l'équipement des agglomérations de plus de 100 000 habitants, dont on a déjà eu l'occasion de souligner tant la qualité que la diversité, semble désormais en mesure de répondre aux attentes des spectateurs les plus exigeants, tel n'est pas encore le cas de celui de la totalité des villes moyennes.

**Ces salles, pour la plupart indépendantes des réseaux nationaux, dont le taux de fréquentation reste faible en comparaison de ceux enregistrés dans les salles des agglomérations les plus importantes, pourraient constituer, dans les prochaines années un relais de croissance essentiel pour la fréquentation. Dans un secteur où l'offre de programmes mais aussi d'équipements détermine l'assiduité du public, la modernisation de ces salles représente un enjeu de première importance.**

Certes, comme l'illustre parfaitement l'inauguration en septembre 2001, du Palace d'Eprenay, rénové et agrandi, quelques exploitants indépendants se sont déjà lancés dans la construction de « miniplexes ». Ces établissements bénéficient des mêmes caractéristiques techniques que les multiplexes (écran géant, son haut de gamme, hall d'accueil...) mais offrent moins d'écrans (entre 4 et 8). Leur capacité réduite est donc adaptée aux villes moyennes (moins de 50 000 habitants) dans lesquelles ils s'implantent. Leur développement répond à une nécessité pour les communes concernées, car le cinéma traditionnel y est souvent menacé par la prolifération des multiplexes dans les grandes agglomérations alentour.

Néanmoins, l'exemple d'Eprenay reste malheureusement encore relativement isolé. En effet, la majorité des exploitants indépendants ne peuvent plus aujourd'hui se permettre de se lancer dans la modernisation de leurs salles et *a fortiori* dans la construction de nouvelles installations : la confiance des banques reste difficile à obtenir et les investissements à réaliser sont si élevés que le caractère incitatif du soutien automatique est devenu inopérant.

Dans ces conditions, il est de la responsabilité des pouvoirs publics d'encourager les exploitants indépendants à moderniser leur exploitation. C'est pourquoi **la mission propose la création, sur le budget du ministère de la culture, d'un fonds permettant de garantir les emprunts réalisés par les exploitants indépendants pour moderniser leurs salles.**

## **2. DVD et Home cinéma : concurrence ou complémentarité ?**

« Le DVD va tout changer. **Je pense qu'il n'y aura plus de salles de cinéma. Tous les foyers auront un écran de bonne taille et pourront se projeter n'importe quel film.** (...) Je pense que ça va changer la structure

sociale du spectacle. Ça donnera un coup de fouet au théâtre, aux concerts de rock, parce que les gens ont besoin de sortir et de participer à un rituel. **Mais le rite du cinéma lui s'efface, les jeunes font la queue pour louer des vidéos le vendredi et se retrouvent pour les regarder ensemble.** Avec une bonne qualité de projection, je reconnais que ça peut être une expérience très agréable<sup>1</sup> ».

Si ces remarques de Woody Allen, à l'image de la plupart de ses films, ne sont pas à prendre au premier degré, force est néanmoins de constater qu'un phénomène nouveau, la « privatisation » de la cinéphilie, se développe ces dernières années : chacun pour soi, chacun chez soi. La raison principale tient essentiellement à l'explosion de l'offre de films sur des supports autres que la traditionnelle bobine 35 mm mais aussi et surtout à l'amélioration constante de la qualité de visionnage qu'offrent ces mêmes supports.

L'exemple le plus remarquable de cette évolution est le DVD qui permet d'obtenir, chez soi, un son et une image numériques de très grande qualité. **L'année 2002 restera d'ailleurs celle où, pour la première fois, les ventes de DVD auront dépassé en quantité et en valeur celles des VHS en France.** Avec plus de 49,2 millions d'unités vendues en 2002 (25,5 millions en 2001), le DVD représente désormais 60% des quantités vendues (41% en 2001) et dépasse largement 70% du marché en valeur (58% en 2001).

Par ailleurs, associé à un amplificateur et à un écran 16/9ème, le lecteur de DVD permet aujourd'hui de reconstituer chez soi, à un prix de plus en plus abordable, un équipement dont la qualité se rapproche en termes d'image et de son des prestations proposées par les salles obscures. A cet égard, Serge Siritzky, lors de son audition par la mission, rappelait que, sur 4 millions de téléviseurs écoulés chaque année en France, 700 000 étaient pourvus d'écrans 16/9° permettant avant tout, faute de programmes produits et diffusés dans ce format par les chaînes de télévision, de profiter pleinement des performances offertes par les lecteurs DVD.

Si le succès du DVD, selon les dires des études réalisées à ce sujet, ne constitue pas une menace pour la fréquentation en salles, mais plutôt une pratique culturelle complémentaire à la traditionnelle « sortie cinéma » (les acheteurs de DVD vont en moyenne 8,8 fois au cinéma par an, soit plus que la moyenne de la population française établie à 5,6 fois), nul ne peut aujourd'hui prétendre qu'il en sera de même avec le Home cinéma. Ces caractéristiques pourraient très bien en faire, non pas un produit complémentaire, mais un équipement concurrent de la salle.

Une telle perspective ne donne que plus d'importance à la nécessaire modernisation de l'ensemble du parc de salles national.

---

<sup>1</sup> *Télérama* n°2731, semaine du 18 au 24 mars 2002.

### **3. Une nécessité : sensibiliser le jeune public**

Les enfants d'aujourd'hui sont les spectateurs de demain. En vertu de ce principe, l'Etat, depuis 1983, s'efforce de donner, aux enfants et aux adolescents, une véritable éducation artistique dans le domaine de l'audiovisuel en général et du cinéma en particulier.

Le CNC notamment, en collaboration avec un certain nombre de ministères (éducation nationale, affaires sociales), s'est impliqué dans cette démarche en initiant des dispositifs nationaux visant à donner, à tous, une culture cinématographique.

Entre 1983 et 1994, deux types d'opérations ont ainsi vu le jour : d'une part les enseignements obligatoires « cinéma et audiovisuel » des séries L des lycées en 1983, et, d'autre part, les programmes de sensibilisation : « Collège au cinéma » en 1989, « Lycéens au cinéma » en 1993 et « Ecole et cinéma » en 1994.

S'agissant des premières, le ministère de la culture prend en charge le coût des intervenants qui participent avec les enseignants à la formation. Pour les secondes, les actions font l'objet d'un cofinancement entre le ministère et les collectivités territoriales.

Plus précisément, cinq actions ont été progressivement mises en place :

#### **L'enseignement du cinéma au lycée**

Depuis 1986, l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel au lycée est sanctionné par un baccalauréat général (section L). Plus de 120 lycées disposaient en 2002 d'une telle section. Si son fonctionnement est à la charge de l'établissement scolaire, le CNC finance l'achat des droits des films, le tirage des copies et la fabrication des outils pédagogiques.

#### **« Collège au cinéma »**

Cette action propose, aux classes qui se portent volontaires, de découvrir, dans le temps scolaire, tout ce qui fait la particularité d'une œuvre cinématographique. Lors du lancement de cette action, en 1989, 11 000 élèves étaient concernés. Pour l'année 2002/2003, ce sont plus de 450 000 élèves qui profiteront, au minimum, de trois projections spécialement organisées à leur intention dans 800 salles de cinéma. Le CNC intervient selon les mêmes modalités que pour les sections L des lycées.

« Ecole et cinéma, les enfants du deuxième siècle »

Il s'agit d'une action mise en place en 1993, dont la gestion a été confiée à l'association « Les enfants de cinéma ». Elle propose aux écoliers et à leurs instituteurs un programme de sensibilisation à l'art cinématographique. Dans ce cadre, le CNC collabore avec la Délégation au développement et aux formations du ministère de la culture, et avec la Direction des écoles du ministère de l'éducation nationale, afin de fournir toute une gamme d'outils pédagogiques pour la découverte des films du patrimoine : mise à disposition de dossiers sur les œuvres projetées, tirage de copies, stages de formation pour les enseignants.

« Lycéens au cinéma »

A l'origine, « Lycéens au cinéma » est une convention initiée en 1993 avec la région Rhône-Alpes. Depuis lors, d'autres régions ont suivi cet exemple. Au total, 25 000 lycéens et 150 salles de cinéma sont concernés. Le principe et les modalités de ce partenariat sont les mêmes que ceux qui ont été engagés avec les conseils généraux à propos de « Collège au cinéma ». Un accent particulier a toutefois été mis sur le plan tarifaire pour permettre aux lycéens qui le désirent d'aller individuellement au cinéma.

« Un été au cinéma »

L'opération « Un été au cinéma » s'inscrit dans la politique de la ville et s'adresse aux habitants des quartiers défavorisés. Lancée en 1991 par le CNC, elle a déjà touché plus de 1 300 000 personnes. Cette manifestation, qui concerne les jeunes âgés de moins de vingt-cinq ans, leur permet de bénéficier d'une réduction de 1,5 euro sur le tarif réduit en vigueur dans les 350 salles volontaires mais aussi de rencontrer, lors de séances spéciales, des réalisateurs et des comédiens, et de découvrir toutes les techniques qui participent à la fabrication d'un film lors d'ateliers de pratique.

En dépit du succès grandissant de ces différentes actions, la mission a néanmoins constaté avec regret qu'un grand nombre de communes et quelques régions ne s'y associaient pas encore. Dans ces conditions, **la mission propose d'associer, de manière systématique, toutes les collectivités territoriales aux actions existantes de sensibilisation du jeune public à l'image.**

## ***B. LA PROJECTION À L'HEURE DU NUMÉRIQUE***

Au cours de ses investigations, la mission a constaté que le développement attendu de la projection numérique faisait partie des principaux sujets de préoccupation, non seulement des exploitants, mais plus généralement de l'ensemble des acteurs de la filière cinématographique.

L'édition 2002 du Festival de Cannes a d'ailleurs mis en évidence l'actualité de cette technologie : les deux principales salles utilisées au cours de cette manifestation, à savoir l'auditorium Louis Lumière du Palais des Festivals<sup>1</sup> et la salle Debussy, ont ainsi été équipées pour l'occasion de projecteurs numériques afin de pouvoir présenter aux festivaliers les treize films en compétition tournés dans ce format.

De même, Viviane Reding, membre de la Commission européenne responsable de l'Education et de la Culture, dans son allocution d'ouverture, le 24 mai 2002, de la réunion de l'European Digital Cinema Forum<sup>2</sup> (EDCF), n'a pas caché son enthousiasme pour une technologie qui devrait, selon elle, permettre aux exploitants de trouver « des possibilités nouvelles pour diversifier leur offre de films et accroître leur autonomie de programmation ».

Afin de mieux comprendre l'engouement subit des autorités de Bruxelles pour la projection numérique, mais également les doutes exprimés pour l'heure par la grande majorité des exploitants, il convient de présenter les possibles conséquences artistiques, économiques et culturelles d'une technologie dont le développement semble inéluctable.

## **1. La projection numérique : un état des lieux**

Alors que la projection des films en salles demeure le dernier maillon analogique d'une chaîne de production de plus en plus ouverte aux technologies numériques, la plupart des exploitants semblent hésiter entre méfiance et franche hostilité à l'égard des nouveaux matériels de projection.

### *a) Une filière cinématographique largement numérisée*

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la numérisation de la filière cinématographique n'est pas un phénomène récent et s'inscrit d'ailleurs dans celui, plus large, de la digitalisation de l'ensemble des industries audiovisuelles. Joël Augros<sup>3</sup> rappelle ainsi que la première utilisation de cette technologie pour réaliser les effets spéciaux d'un film, ceux de *Mondwest*<sup>4</sup> en l'occurrence, remonte à 1972.

---

<sup>1</sup> Pour pallier toute défaillance, deux projecteurs D-Cine Premiere de Barco ont été installés dans la salle Louis Lumière aux côtés de deux serveurs EVS. L'image projetée était au format Scope 2,35 :1 et couvrait une base de 16 mètres, soit 5 mètres de moins que la largeur maximale de l'écran.

<sup>2</sup> L'European Digital Cinema Forum (EDCF) a été créé le 13 juin 2001 au cours d'une réunion tenue à Stockholm et rassemblant 30 représentants des différentes institutions et entreprises opérant dans les secteurs de l'audiovisuel et des télécoms. L'un de ses principaux objectifs est de contribuer au développement de la projection électronique (e-cinema) et numérique (d-cinema).

<sup>3</sup> Augros Joël, *La digitalisation d'Hollywood in CinémAction Hors-série : Quelle diversité face à Hollywood ?*

<sup>4</sup> États-Unis 1972, film de science-fiction réalisé par Michael Crichton.

Plus de trente années se sont écoulées depuis la première intégration du numérique au sein de la chaîne de fabrication d'un film et force est de constater que cette technologie infiltre désormais tous les domaines, toutes les techniques et toutes les formes du cinéma.

(1) La production

Alors que la plupart des réalisateurs considèrent encore le tournage numérique avec méfiance, certains, au contraire, s'intéressent aux possibilités nouvelles qu'il offre et n'hésitent pas, pour leurs prises de vue, à utiliser les petites caméras DV ou les caméras numériques haute définition (HDV).

Les caméras DV font, depuis le début des années 1990, l'objet d'un intérêt grandissant de la part des réalisateurs et le succès de films comme *Festen*<sup>1</sup> ou *The Blair Witch Project*<sup>2</sup>, tournés en numérique, a certainement contribué à populariser l'utilisation de ce matériel dont le faible coût permet aux jeunes réalisateurs de développer leurs projets sans avoir à recourir au circuit traditionnel de financement du 7<sup>e</sup> art<sup>3</sup>. Un film comme *The Blair Witch Project*, qui a généré plus de 135 millions de dollars de recettes en salles sur le marché américain, n'a ainsi coûté que 60 000 dollars. Au niveau artistique, le faible poids et les dimensions réduites de ces caméras rendent leur maniement plus aisé et, en permettant de s'affranchir des contraintes imposées par les dimensions des caméras traditionnelles, favorisent le jeu naturel, la spontanéité et l'improvisation.

Plus récemment, la caméra numérique haute définition a également conquis certains réalisateurs. *Vidocq*<sup>4</sup> restera ainsi comme le premier film de l'histoire tourné entièrement dans le format de vidéo haute définition *Sony HD Cam 24P*. Le choix de s'affranchir de la pellicule repose autant sur des préoccupations esthétiques qu'économiques. En effet, dans le cas de films à très gros budget comprenant de nombreux effets spéciaux<sup>5</sup>, il paraît désormais contre-productif de tourner en 35 mm pour devoir ensuite numériser le film, afin d'être en mesure de traiter les images sur ordinateur.

L'utilisation par les réalisateurs de caméras numériques DV ou HDV ne semble pas, à court terme du moins, menacer la prise de vue argentique. En effet, le matériel disponible sur le marché ne répond pas encore complètement

---

<sup>1</sup> 1998 réalisé par Thomas Vintenberger.

<sup>2</sup> 1999 réalisé par Eduardo Sanchez.

<sup>3</sup> Rick Mc Callum dans un entretien accordé à l'hebdomadaire *Ecran Total* soulignait cet avantage : « (...) les jeunes metteurs en scène peuvent maintenant acheter leurs propres équipements. Leurs films ne seront peut être pas meilleurs que les autres mais ils auront au moins la possibilité d'apprendre leur métier en le pratiquant. Je connais de nombreux créateurs de talent qui n'ont pas le statut social ou l'argent leur permettant de faire partie du « club » d'Hollywood. En réalisant des films dans leur coin, ils auront peut être la chance d'être remarqués et de sortir du lot »

<sup>4</sup> 2001 réalisé par Pitof.

<sup>5</sup> Chacun des 2 200 plans du film *Star Wars : Episode II* a ainsi fait l'objet d'un trucage.

aux attentes des réalisateurs les plus exigeants tant en terme de qualité qu'en terme de coûts. L'analyse faite à ce sujet par Catherine Breillat en ouverture de la Quinzaine des réalisateurs met ainsi en évidence le chemin qui reste à parcourir : « Un beau film en numérique coûte plus cher qu'un beau film en 35 mm. Si je prends une petite caméra DV, je n'aurai pas les carnations que je recherche. Et si je prends une grosse caméra numérique, le budget dépassera celui d'un film sur pellicule ».

En dépit de ces réserves, nul doute que, dans les années à venir, compte tenu de l'amélioration spectaculaire des performances des caméras numériques et de la diminution progressive des coûts qui leur sont associés, les industriels seront en mesure d'offrir aux « talents » des équipements adaptés à leurs exigences.

## (2) La post-production

Les différentes phases qui composent la post-production d'un film ont fortement évolué au contact de la technologie numérique qui permet désormais de travailler les images même et non plus seulement la succession de celles-ci. Exemple extrême et marginal, mais qui pourrait présager des modes de fabrication futurs des longs métrages tournés entièrement en numérique, la post-production du film *Vidocq* aurait, à elle seule, mobilisé cinquante personnes pendant huit mois.

### Le montage

Le montage est désormais entièrement numérisé. Les scènes tournées en 35 mm sont ainsi transférées en format vidéo grâce à l'utilisation d'un télécinéma puis mises à la disposition du logiciel de montage : le geste de couper et de coller la pellicule en veillant au bon raccord de la bande son qui supposait une attention toute particulière, a ainsi quasiment disparu.

### Les effets spéciaux

Les effets spéciaux, comme on a pu le voir, ont été les premiers à bénéficier de l'apport des technologies numériques. Les trucages numériques ont ainsi pris le pas sur les trucages traditionnels. L'intégration de décors virtuels ou de personnages historiques disparus (*Forrest Gump*) tout comme la réalisation de scènes spectaculaires, pour ne citer que quelques exemples, ont ainsi été facilitées par une technologie considérée désormais comme indispensable.

### L'étalonnage

Opération qui consiste à donner une unité chromatique à chacun des plans du film pour uniformiser le rendu d'une séquence ou de l'ensemble du long-métrage, l'étalonnage n'a pas échappé à la révolution numérique. Alors

qu'avec l'étalonnage traditionnel l'opérateur ne peut jouer que sur les composantes rouges, vertes et bleues de l'image, l'étalonnage numérique offre désormais la possibilité de modifier image par image toutes les composantes chromatiques d'un film. L'éclairage peut ainsi, au moment de la post production, être modifié, soit que les prises en extérieur aient été soumises à des aléas météorologiques, soit que les exigences esthétiques particulières du réalisateur le nécessitent.

### (3) Le son

La numérisation du son est déjà effective à tous les niveaux, depuis l'enregistrement jusqu'à la diffusion en salles. Elle a permis d'enrichir la bande sonore d'informations supplémentaires par rapport au codage analogique antérieur.

Pour proposer aux spectateurs un son de haute qualité restituant l'intégralité des nuances obtenues au mixage, les exploitants se sont dotés de systèmes de reproduction sonore numériques offrant quatre (trois canaux d'écrans et un canal d'ambiance) ou six voies (quatre canaux d'écrans et deux canaux d'ambiance caractéristiques pour les systèmes Dolby et DTS).

#### *b) Quel avenir pour la projection numérique ?*

De fait, de plus en plus fréquemment, c'est désormais la version numérique du film qui constitue la référence et qui, en bout de chaîne, doit être transférée sur pellicule 35 mm<sup>1</sup>. C'est pourquoi les *majors* américaines notamment, qui dépensent chaque année près de 800 millions de dollars en tirage et 400 millions de dollars en livraison de copies uniquement pour les Etats-Unis, insistent pour que cette version numérique soit directement diffusée dans les salles. Ce souhait se heurte néanmoins pour le moment à l'opposition de la quasi-totalité des exploitants.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de cette situation qui, à première vue, peut paraître incongrue, tant la catégorie des exploitants demeure hétérogène et les intérêts de chacun d'entre eux divergents, il convient au préalable de définir avec précision la projection numérique.

---

<sup>1</sup> Rick Mc Callum, producteur de Star Wars : Episode II et fervent partisan de la projection numérique déclarait à ce sujet, dans un entretien accordé à l'hebdomadaire Ecran Total : « ce qui coûte cher c'est de retourner ensuite sur pellicule, mais cette donnée va changer lorsque les salles de cinéma capables de faire de la projection numérique seront plus nombreuses. En 2005, pour la sortie de l'Episode III, on espère que le film sera très massivement distribué en numérique. Nous faisons notre maximum avec George [Lucas] pour pousser dans cette direction mais pour le moment rien ne se passe...on a l'impression de jouer les Sisyphe ! »

(1) Projection numérique et projection électronique

En effet, lors des auditions qu'elle a pu réaliser sur le sujet, la mission s'est heurtée de manière récurrente à un problème d'ordre terminologique : alors que toutes les personnes auditionnées parlaient sans autre précision de projection numérique, il est apparu qu'elles n'évoquaient pas toutes pour autant la même réalité. Afin d'éviter les confusions et de lever toute ambiguïté sur la nature du matériel de projection qualifié de numérique, il convient par conséquent de différencier celui-ci le plus nettement possible du matériel de projection électronique.

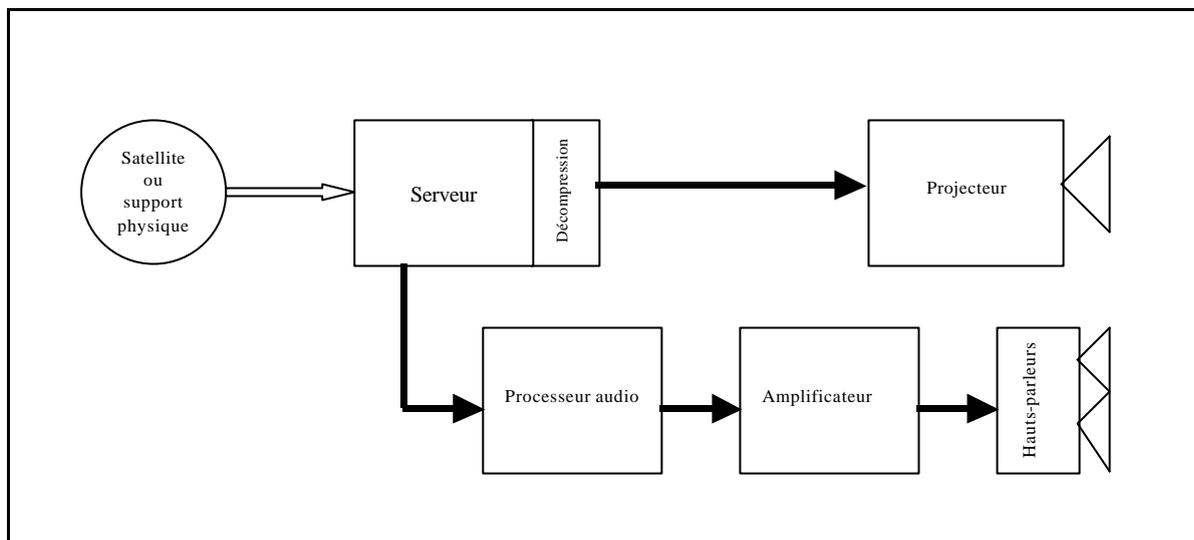
Dans sa recommandation technique datée de juin 2001 (CST-RT-002-P-200) la Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son a défini précisément les performances minimales que doivent respecter les équipements des salles de cinéma afin de répondre à l'appellation de *cinéma numérique*. Dans ce cadre, la terminologie *cinéma numérique* retenue par la CST permet de désigner les matériels de projection électroniques les plus performants.

**La CST a donc pris le parti de garantir le respect de l'œuvre et celui des spectateurs en s'assurant que la qualité des images proposées par les projecteurs numériques sera au moins égale à celle d'une projection argentique, les matériels ne pouvant respecter ces normes faisant partie de la catégorie des projecteurs électroniques.**

Les projecteurs numériques

Dans les faits, bien peu de projecteurs peuvent encore aujourd'hui prétendre répondre aux exigences techniques posées par la CST. Jusqu'à l'an dernier d'ailleurs, seuls les appareils utilisant la technologie DLP (Digital Light Processing) mise au point par Texas Instrument pouvaient se flatter d'offrir aux exploitants des performances comparables à celles des projecteurs 35 mm. Depuis, la situation a évolué et Texas Instrument est désormais concurrencé dans ce domaine par JVC et Kodak dont la technologie DILA (Direct Drive Image Light Amplifier) propose une matrice haute résolution aux performances remarquables.

Le schéma ci-après résume la configuration d'une installation de cinéma numérique : le long-métrage numérisé et compressé est acheminé sur support physique (de type DVD) ou par faisceau satellitaire vers un serveur qui stocke et décompresse l'information avant de la transmettre au projecteur.



Le coût des projecteurs numériques est actuellement prohibitif : devant la mission, le directeur du multimédia et des industries techniques du Centre national de la cinématographie a évoqué une gamme de prix allant de 180 000 à 250 000 euros. En moyenne, un équipement performant reviendrait à 200 000 euros : 150 000 euros pour le projecteur et 50 000 euros pour le serveur qui l'accompagne. Même si les multiplexes peuvent n'utiliser qu'un seul serveur pour alimenter en images l'ensemble des projecteurs numériques équipant leurs salles, l'investissement à consentir par les exploitants reste donc, pour le moment, très élevé. Cette situation explique les réticences des exploitants à s'équiper et la faiblesse du nombre de projecteurs effectivement installés : une centaine dans le monde dont une trentaine en Europe.

**PRINCIPALES SALLES DE CINÉMA NUMÉRIQUE RECENSÉES  
PAR LA MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA (MPAA)**

**ETATS-UNIS, CANADA & MEXIQUE**

Burbank, CA AMC Media Center North  
Chestnut Hill, MA General Cinema Theatres  
Hollywood, CA El Capitan  
Irvine, CA Edwards Irvine Spectrum  
Lake Buena Vista, FL AMC Pleasure Island 24  
Mexico City Cinemex Mundo E  
New York, NY AMC Empire 25 (deux écrans))  
Olathe, KS AMC Studio 30  
Plano, TX Cinemark Legacy  
San Diego, CA AMC Mission Valley 20  
San Francisco, CA AMC Van Ness  
South Barrington, IL AMC Barrington 30  
Tempe, AZ Harkins Theatres Arizona Mills  
Toronto, Ontario Famous Players Paramount  
Valley View, OH Cinemark Valley View  
Vancouver, BC Famous Players Riverport  
Tlanepantla, Mexique Cinemex Mundo E

**EUROPE**

Bruxelles, Belgique Kinopolis  
Londres, Angleterre Odeon Le icester Square  
Londres, Angleterre Warner Village Finchley Road  
Manchester, Angleterre UCI, Trafford Centre  
Paris, France Gaumont Aquaboulevard  
Düsseldorf, Allemagne Düsseldorf  
Berlin, Allemagne Berlin Zoo Palast  
Cologne, Allemagne Cinedom Cologne  
Madrid, Espagne Kinopolis Ciudad de la Imagen  
Barcelone, Espagne UCI's Cinesa Diagonal

**ASIE**

Seoul, Corée Seoul Cinema Town  
Tokyo, Japon AMC Tokyo Disneyland  
Chiyoda-ku, Tokyo, Japon, Nichigeki Theatre

Toutefois, il convient de souligner que les prix du matériel de projection numérique avancés ci-dessus n'ont pas grand sens pour l'instant : il s'agit en effet d'un prix de prototype. L'évolution de ce prix demeure d'ailleurs assez difficile à prévoir : les 163 000 salles de cinéma recensées dans le monde par la Fédération nationale des cinémas français ne constituent

qu'un micro marché dont la taille ne semble pas justifier une réduction du prix comparable à celle que peuvent connaître les biens de consommation grand public. En toute hypothèse, le prix d'un projecteur numérique devrait donc rester élevé, de l'ordre de 100 000 euros, auquel il faudra ajouter le coût des mises à jour et de la maintenance (5 à 10 % du prix d'achat du projecteur).

La qualité d'image créée par ces projecteurs, en dépit de certaines imperfections récurrentes constatées lors des différentes projections en matière de contrastes et de restitution des couleurs notamment, ne semble quant à elle plus faire débat : elle est considérée par les spécialistes comme « au moins équivalente à celle d'une bonne copie 35 mm ». Selon Jean-Pierre Neyrac, membre de la Commission supérieure technique de l'image et du son, même pour l'œil averti, aucune différence de qualité n'est décelable entre l'image numérique et l'image 35 mm. Elle n'est pas non plus « meilleure » que celle d'une image 35 mm. La qualité d'image dépend en fait des conditions de fabrication du long-métrage et de l'utilisation ou non des technologies numériques dans le processus de création.

#### Les projecteurs électroniques

Les performances et le coût des projecteurs électroniques évoluent depuis quelques mois de façon inversement proportionnelle, à l'image des autres produits issus des technologies informatiques. Les constructeurs présentent désormais dans les salons professionnels des gammes de projecteurs adaptés à tous types de situations, « de l'écran géant au *home cinema* ». Pour 15 000 euros à peine, la firme JVC présentait ainsi au dernier NAB de Las Vegas un projecteur électronique dont les performances semblent, selon les premières mesures de la CST, être parfaitement adaptées à des écrans d'environ six mètres de large, ce qui est la taille des écrans présents dans les salles de 100 à 150 places.

Certaines salles du circuit MK2, mais également le cinéma Utopia de Bordeaux, utilisent d'ailleurs déjà des projecteurs électroniques pour diffuser des films ou des documentaires.

Toutefois, selon Jean-Pierre Neyrac, si la projection électronique peut séduire des pays faiblement équipés en projecteurs cinématographiques, elle pourra difficilement se substituer dans notre pays à la projection 35 mm. En effet, la rotation rapide des copies, qui permet de préserver l'image et le son des films des dégradations, ainsi que la multiplication des salles dont les écrans ont une largeur supérieure à dix mètres, ont rendu le public exigeant. Celui-ci, trop habitué à la qualité du 35 mm, verrait le développement de la vidéo projection et ses conséquences comme un retour en arrière.

- (2) Le nombre d'incertitudes constitue un frein au développement de la projection numérique

Alors que la transition vers la projection numérique semble inéluctable, la plupart des acteurs du secteur de l'exploitation, quelle que soit leur taille, hésitent à sauter le pas. Ce front commun contre l'introduction de la projection numérique, qui peut paraître à première vue surprenant, s'explique par les incertitudes économiques et techniques qui caractérisent le projet.

- (a) Qui financera une telle révolution ?

Le développement du cinéma numérique n'est envisageable que si l'on trouve un modèle économique qui réponde au paradoxe suivant : alors que l'économie réalisée par l'introduction de la projection numérique profite pour l'essentiel aux distributeurs, l'investissement doit, quant à lui, être réalisé par les exploitants.

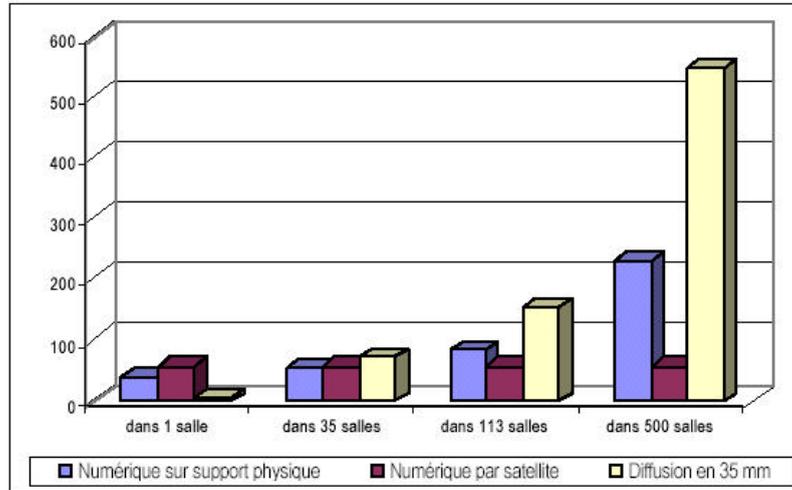
#### Des économies d'envergure pour les distributeurs

Intermédiaire agréé entre producteurs et exploitants, le distributeur consent en général l'avance des frais d'édition du film et assure, après avoir déterminé le plan de sortie optimal du film au niveau national, l'acheminement des copies vers les salles. Cette tâche coûteuse qui comprend notamment la manutention, le stockage puis la destruction des copies, devrait subir d'importantes modifications si la projection numérique devenait réalité. En effet, quel que soit le support utilisé pour la distribution des films vers les salles, des supports physiques de type DVD (une dizaine de DVD pour un long métrage d'après Olivier Bomsel et Gilles Le Blanc), la transmission par satellite ou par fibre optique pouvant être indifféremment utilisée à cet effet, les économies réalisées apparaissent conséquentes.

Les graphiques ci-après montrent ainsi que l'économie réalisée sur le coût d'édition et de diffusion des copies 35 mm est proportionnelle à leur nombre : faible en deçà de 35 copies, il augmente très fortement au-delà de 115 copies (deux fois moins cher) et atteint des montants très élevés (sept fois moins cher) pour un film faisant l'objet de 500 copies, le satellite étant néanmoins le moyen de diffusion numérique le plus avantageux à partir de 40 copies.

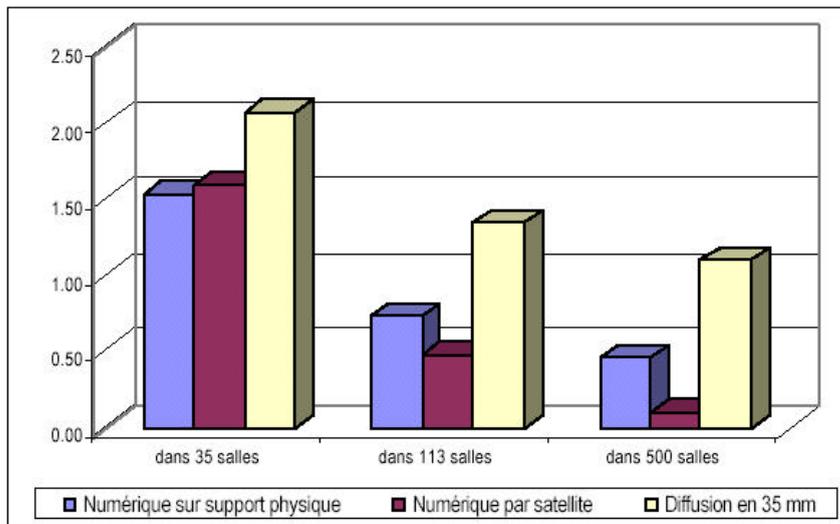
Selon une simulation réalisée par le service des études et de la prospective du CNC, le coût d'édition et de distribution des 539 films diffusés en France en 2000 aurait été de l'ordre de 26 millions d'euros en numérique contre un coût réel dans le cadre actuel de 82 millions d'euros.

Graphique 8. Comparaison des coûts de diffusion d'un film en 35 mm et en numérique selon le plan de sortie (en K€)



Source : CNC, Etude non publiée (Octobre 2001).

Graphique 9. Coûts unitaires par écran pour la diffusion d'un film en 35 mm et en numérique (en K€)



Source : CNC, Etude non publiée (Octobre 2001).

En résumé, plus le nombre de copies est élevé, plus les économies d'échelle induites par la projection numérique sont importantes. Alors que le nombre de copies en circulation ne cesse d'augmenter, on peut comprendre l'intérêt que représente le passage à la projection numérique pour une partie de la filière cinématographique.

– Des exploitants réticents

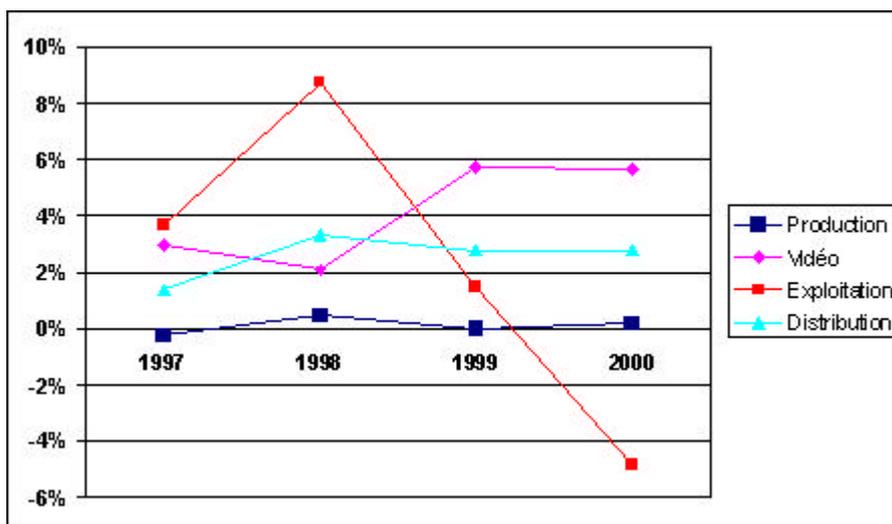
Si les distributeurs et notamment les *majors* américaines ont intérêt au développement de la projection numérique, tel n'est pas le cas des exploitants, et ce pour plusieurs raisons.

En premier lieu, les exploitants n'ont aucun intérêt à financer une technologie qui n'est pas en mesure d'améliorer le spectacle proposé aux spectateurs. Il y a d'ailleurs fort à parier que ces derniers refuseraient de financer, par l'intermédiaire d'une augmentation du prix du billet, l'introduction d'une technologie qui n'élèverait pas leur niveau d'utilité.

De plus, comme le soulignent Olivier Bomsel et Gilles Le Blanc, l'introduction de la projection numérique rapprocherait le spectacle proposé dans les salles de celui accessible chez soi par l'intermédiaire du *home cinema*, alors même que la stratégie industrielle des exploitants au cours des dix dernières années a pour but de différencier leur produit des autres modes de diffusion des films.

En second lieu, la situation financière actuelle du secteur de l'exploitation est telle qu'elle rend illusoire de nouveaux investissements destinés à équiper les salles en projecteurs numériques. Une enquête approfondie réalisée par l'Observatoire européen de l'audiovisuel<sup>1</sup> a mis en évidence la fragilité financière de la branche de l'exploitation cinématographique sur le continent.

**MARGES BÉNÉFICIAIRES DES DIFFÉRENTES BRANCHES  
DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE  
DE L'UNION EUROPÉENNE (1997-2000) - (en %)**

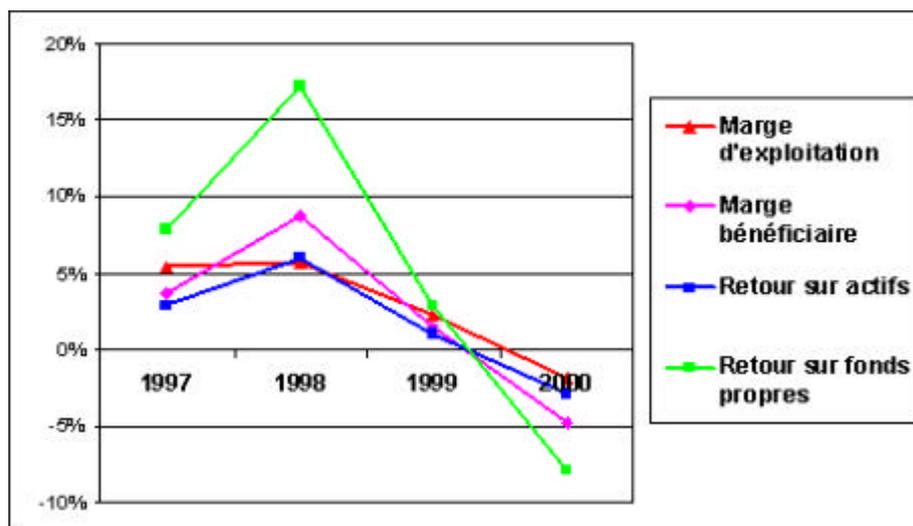


Source : Observatoire européen de l'audiovisuel

<sup>1</sup> Observatoire européen de l'audiovisuel, Strasbourg, France, *Annuaire 2002-cinéma, télévision, vidéo et multimédia en Europe édition 2002, Vol. 3, "Cinéma et vidéo domestique"*.

Malgré la hausse importante du produit d'exploitation et des actifs de ces entreprises, notamment dans le cadre des investissements dans la construction de multiplexes, les indicateurs de performances financières sont « dans le rouge ». Bien que les données complètes de l'année 2001 ne soient pas encore disponibles, les déclarations de quelques-uns des principaux circuits européens indiquent une poursuite de la crise financière traversée par cette branche. Et même si les rapports de circuits tels que Cinemaxx et Kinopolis pour le premier semestre 2002 semblent montrer les premiers signes d'un retour progressif à une meilleure santé financière, l'annonce en octobre 2002 de l'insolvabilité de UFA-Theater GmbH laisse présager que le rétablissement de la branche sera lent. Il convient de rappeler qu'en France la fusion entre Gaumont et Pathé qui s'est soldée par la création de la société Europalaces<sup>1</sup> a, elle aussi, été en partie motivée par la fragilité financière du groupe de Nicolas Seydoux.

**RATIOS DE PERFORMANCE  
DES SOCIÉTÉS D'EXPLOITATION CINÉMATOGRAPHIQUE  
DE L'UNION EUROPÉENNE (1997-2000) - (en %)**



Source : Observatoire européen de l'audiovisuel

Aux Etats-Unis, la situation du secteur de l'exploitation n'est guère meilleure qu'en Europe, bien au contraire. En dépit d'un premier trimestre 2003 prometteur en termes de fréquentation, bon nombre de sociétés d'exploitation américaines se trouvent encore aujourd'hui dans une situation financière délicate. Et la succession de faillites, dont celle d'United Artists, qui a marqué le secteur en 2000 et 2001, est encore présente dans les esprits.

<sup>1</sup> Détenue à 36% par Gaumont et à 64% par Pathé.

- Vers un mode de financement alternatif de la transition ?

En dépit de la situation financière actuelle du secteur de l'exploitation, des modes de financement alternatifs existent et permettraient d'assurer l'équipement progressif du parc de salles en projecteurs numériques, en Europe comme aux États-Unis.

L'idée la plus aboutie repose sur le principe du *leasing* : le géant de l'aviation Boeing par l'intermédiaire de sa filiale Boeing Digital Cinema, a ainsi proposé aux exploitants américains, lors de l'édition 2002 du ShoWest de Las Vegas, d'assurer l'installation et la maintenance du matériel moyennant une rémunération à partir d'un versement de royalties sur chaque entrée.

Pour les exploitants, ce type de proposition relève de la catégorie des fausses bonnes idées : privés de la propriété de leur matériel de projection, ils craignent de perdre, sous la pression de ces intervenants extérieurs à la filière cinématographique traditionnelle et en application du principe « qui paye commande », leur liberté de programmation.

- (b) Des problèmes techniques en suspens...

Il serait néanmoins réducteur d'analyser le manque d'enthousiasme dont font preuve la plupart des exploitants sous le seul angle financier. Plusieurs difficultés techniques freinent également le développement de la projection numérique.

- La standardisation des normes et leur interopérabilité

Alors qu'une copie 35 mm peut être lue par tout projecteur cinématographique, le numérique se cherche encore un standard. La question des normes ne concerne pas seulement le projecteur lui-même mais également l'ensemble de la chaîne de distribution du film : format original du *master* numérique, modalités d'encodage, de compression et de sécurisation du signal, modes de transport, conditions de réception et gestion des droits. Le système doit être capable de lire tous les fichiers, quels que soient les modes de transmission (sur support physique ou par satellite), de compression et de sécurisation.

Dans une déclaration commune datée du 12 décembre 2001, qui constitue à n'en pas douter une première dans l'histoire du secteur, toutes les organisations de l'exploitation à travers le monde ont d'ailleurs fait savoir que la définition de standards techniques uniques et mondiaux était un préalable indispensable à ce qui, à leurs yeux, constitue « la transition technologique la plus significative de l'histoire de l'exploitation ».

Américains et Européens semblent prêts à se concerter sur cette question évidemment très stratégique. Des contacts de principe ont d'ailleurs

déjà eu lieu entre l'European Digital Cinema Forum et le groupement Newco, émanation des *majors* américaines.

L'objet de ces conversations est de définir des standards qui permettent « l'interopérabilité » des différents outils de la chaîne de production et de diffusion, et qui fixent un niveau d'exigence de qualité d'image, qui soit plus proche de celui auquel nous sommes habitués en Europe.

La définition de standards communs ne doit pas faire oublier la question de l'évolution de ceux-ci dans le temps. Les exploitants exigent ainsi, dans la déclaration précédemment évoquée, que les projecteurs numériques puissent facilement s'adapter aux éventuels progrès technologiques. Il serait d'ailleurs fort dommageable que l'évolution des matériels informatiques composant la chaîne de projection rende difficile d'accès des milliers d'œuvres enregistrées dans un format devenu obsolète. Alors que le format 35 mm a traversé le siècle, il serait en effet regrettable que les standards numériques ne bénéficient pas de la même permanence. Il est à cet égard nécessaire de rappeler que les standards vidéo se sont jusqu'à présent caractérisés par leur durée de vie relativement courte, l'Institut national de l'audiovisuel possédant ainsi des kilomètres de bandes tournées en 2 pouces qu'elle ne peut plus lire, faute de matériel adapté à ce format.

– Les difficultés de transmission

Comme le soulignent Olivier Bomsel et Gilles Le Blanc «ce qui distingue le cinéma des autres biens informationnels, c'est l'exceptionnelle densité des informations contenues dans un film : une douzaine de téraoctets (douze mille milliards de bits) pour un film long métrage en 35 mm, soit l'équivalent d'un million de séquences musicales MP3 ou de l'ensemble de la bibliothèque du Congrès. (...) le film de cinéma présente au spectateur, dans un temps limité, plus d'informations qu'aucun autre support matériel connu ». Or si l'ensemble de ces informations est aisément stockable sur des supports physiques de type DVD, la transmission par satellite d'un fichier informatique pouvant atteindre 100 GigaOctets pose encore aux ingénieurs de redoutables questions techniques.

Plusieurs démonstrations récentes ont d'ailleurs connu des incidents divers qui montrent que nous sommes en présence de technologies complexes et qui ne sont pas encore totalement maîtrisées.

– Le piratage

A l'évidence, le piratage des données qui transitent sur les réseaux informatiques constitue également un frein important au transfert des films vers les salles, d'autant qu'en ce domaine les pirates semblent toujours trouver le moyen de contourner les systèmes de sécurisation mis en place par les

industriels. Seule la découverte d'une technologie sûre permettrait de pallier ce problème.

## **2. Les conséquences potentielles de la numérisation**

En dépit des incertitudes économiques et technologiques qui pèsent sur son avenir, la projection numérique constitue un enjeu de première importance dont il convient de déterminer les possibles conséquences industrielles et culturelles.

### *a) Les conséquences industrielles*

Tous les métiers qui composent aujourd'hui ce que l'on appelle communément la filière cinématographique sont directement concernés par l'éventuelle mise en place de la projection numérique.

#### – Le statut des nouveaux acteurs

La question du statut des nouveaux entrants qui, tels les opérateurs de télécommunications ou les gestionnaires de systèmes informatiques souhaitent profiter de la numérisation de la projection pour diversifier leur activité en intégrant la filière cinématographique, est évidemment stratégique : si l'on considère qu'il s'agit de simples prestataires de services, la responsabilité du financement du cinéma numérique reste celle des acteurs traditionnels du secteur à savoir le triptyque producteurs/distributeurs/exploitants. En revanche, si l'on considère qu'il s'agit de nouveaux acteurs économiques au sein de cette filière, ces « nouveaux entrants » peuvent alors bouleverser l'organisation actuelle de l'ensemble du secteur et modifier les rapports de force qui s'y exercent, ce qui suscite une inquiétude compréhensible des professionnels.

Cette inquiétude se traduit parfois par des propos excessifs et des jugements erronés. Au cours des auditions, la mission a pu entendre certains exploitants prétendre que, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, une évolution technologique sans aucun intérêt pour le spectateur serait imposée à l'ensemble du secteur par des opérateurs extérieurs. Or, il convient de rappeler que si ces nouveaux entrants peuvent effectivement bénéficier de la projection numérique, certains des acteurs traditionnels de la filière et notamment les studios américains sur qui pèse le poids du tirage des copies ont pris fait et cause pour le développement de ce type de projecteurs.

#### – Des salles de cinéma aux usages multiples ?

Le développement de la transmission des données par satellite pourrait transformer profondément le métier d'exploitant cinématographique. En effet, l'utilisation des salles pour diffuser non seulement des films mais

aussi certains événements sportifs ou culturels ou encore pour héberger des colloques grâce aux progrès de la visioconférence en serait facilitée et permettrait sans doute aux exploitants d'optimiser le remplissage de leurs équipements sur l'ensemble de la journée. Certains n'hésitent pas à affirmer que la diversification constitue l'avenir des salles obscures.

Cet avis n'est pas partagé par l'ensemble de la profession. MM. Jean Labé, Jean-Pierre Decrette et Jean-Marie Dura, lors de leur audition par la mission, ont ainsi fait valoir que la diversification ne constituait pas une alternative souhaitable pour le secteur de l'exploitation. Selon eux, en projetant des concerts ou des événements sportifs, les salles seraient reléguées au rang de *home cinema* géants et perdraient par conséquent leur personnalité et leur spécificité : les cinémas sont faits pour projeter des films de qualité et toute diversification, en contribuant à brouiller la frontière entre la salle et le salon, conduirait le public à abandonner les lieux de projection.

En dépit de cette opposition de principe, certains réseaux ont néanmoins souhaité expérimenter la diversification des salles de cinéma. Le réseau VTHR a ainsi développé depuis sept ans quelque 300 salles de vidéo projection diffusant de l'événementiel, du sport ou de la variété dans de très petites villes.

Plus récemment, la société Novociné a fait part de son intention d'utiliser la projection électronique pour revitaliser les cinémas de centre-ville. En association avec la salle Utopia de Bordeaux, Novociné projette ainsi déjà des documentaires de création lors de deux séances quotidiennes. Selon son président-directeur général, l'objectif de la société est de proposer dans les salles une programmation diversifiée susceptible d'attirer différents publics. Soulignant que le taux d'occupation des salles de centre-ville dépassait rarement les 10%, il a évoqué l'éventuelle projection d'épisodes de séries cultes à l'heure du déjeuner ou de programmes spécialement destinés aux seniors au cours des après-midi de semaine.

– Vers une redéfinition du métier de distributeur ?

L'introduction de la projection numérique transformera également le rôle du distributeur qui se verra, si le transport des films par satellite devient réalité, déchargé des activités liées au transport et au stockage des copies. Cette éventualité, qui risque pourtant de renforcer les « majors » et de marginaliser les distributeurs indépendants, n'est pas faite pour déplaire à tous les membres de la profession. En effet, certains d'entre eux, à l'image de Marin Karmitz<sup>1</sup> estiment que l'éventuelle disparition de ces tâches « permettrait de se concentrer sur la partie la plus créative [du] métier ».

---

<sup>1</sup> *Le Monde*, jeudi 16 mai 2002.

– Une menace pour les industries techniques

En définitive, ce sont les entreprises du secteur technique et notamment les laboratoires qui pourraient être les principales victimes du développement de la projection numérique. Car l'essentiel de leur chiffre d'affaires provient aujourd'hui encore du tirage de copies. Un pan entier de l'industrie cinématographique sera donc contraint, pour ne pas disparaître, de se reconverter, ce qui ne se fera pas sans difficulté.

*b) Les conséquences culturelles*

Si les conséquences de la projection numérique sur les différents métiers qui composent la filière cinématographique sont relativement aisées à prévoir, il n'en va pas de même concernant les aspects culturels. C'est dans ce domaine extrêmement sensible, tant le thème de la diversité est cher à notre pays, que les interrogations sont les plus importantes. Comme à l'habitude, il convient de ne pas céder au catastrophisme que pourrait légitimement susciter une mainmise américaine sur la distribution cinématographique mondiale et mettre au contraire en valeur les perspectives positives offertes par le développement de ce type de projection.

– La mainmise des studios américains sur le cinéma mondial

Le développement de la projection numérique fait-elle peser une menace importante sur la diversité cinématographique et donc culturelle ? Le mythe du producteur hollywoodien installé devant sa console et inondant la planète des films qu'il finance en appuyant sur un bouton peut-il devenir réalité ? *A priori* l'organisation actuelle de la filière cinématographique permet d'en douter. En effet, alors que les marchés cinématographiques nationaux restent fortement cloisonnés, l'exploitant dispose encore d'un certain pouvoir de marché face aux distributeurs mondiaux. Seul un mouvement d'intégration verticale d'envergure mondiale initié par les studios américains pourrait changer la donne.

Il convient néanmoins de reconnaître que la réduction des coûts liée à la disparition des copies, qui constitue encore un des principaux frein à l'exposition massive des films à très gros budget, avantagera certainement les studios américains. Comme l'on fait remarquer MM. Jean Labé, Jean-Pierre Decrette et Jean-Marie Dura, l'industrie cinématographique américaine devrait en effet être la seule à pouvoir réellement profiter de cette aubaine pour accentuer sa pénétration sur les marchés étrangers, le cinéma européen n'étant pas assez puissant pour jouer le rôle de contrepoids.

Il semble néanmoins nécessaire de rappeler que le déséquilibre en faveur des films que l'on a coutume d'appeler *blockbusters* est déjà le fait de l'économie photochimique et que le poids du marketing et des frais liés à la sortie massive des grosses productions, qui ne sont pas uniquement

américaines (900 copies pour Astérix, 1 000 pour Taxi 2), conduit déjà à une certaine uniformisation de la programmation.

– Une aubaine pour la diversité culturelle ?

Mais la digitalisation de la projection pourrait également, dans une certaine mesure, faire le jeu de la diversité culturelle.

La généralisation de la projection numérique pourrait ainsi bénéficier aux cinématographies européennes. Tel est le sentiment des fonctionnaires de la Commission européenne selon lesquels la diffusion par satellite faciliterait la projection des films européens dans les festivals étrangers, le support physique de type DVD étant en mesure, quant à lui, d'abolir les problèmes de langue en permettant à plusieurs sous-titrages de cohabiter sur une même copie.

Quant au développement des projecteurs électroniques, il permettrait aux salles d'art et d'essai et à l'exploitation indépendante de diffuser des productions (films ou documentaires) tournées en DV et n'ayant pas les moyens de s'offrir un kinescopage vers le 35 mm ou des films de répertoire pour lesquels le prix de fabrication d'une nouvelle copie s'avère trop élevé.

A cet égard, lors de leur audition par la mission, Mmes Geneviève Troussier et Catherine Prévauteau ont souligné que les cinémas de recherche n'étaient pas, par principe, opposés à l'introduction de cette technologie. Elles ont au contraire estimé qu'il serait dommageable pour la création que les salles d'art et d'essai en général et de recherche en particulier refusent d'assurer la diffusion de films réalisés par de jeunes auteurs grâce à des caméras DV sous prétexte de ne pas disposer de l'équipement adéquat.

Enfin, et plus généralement, le développement de la projection électronique peut constituer une opportunité pour la démocratisation du cinéma et ouvrir par conséquent de nouveaux marchés aux industries cinématographiques nationales. Dans les très nombreuses régions du monde, comme l'Europe de l'Est, l'Afrique ou la Chine où le réseau de salles de cinéma équipées en 35 mm est sensiblement moins développé qu'en Europe de l'Ouest ou aux Etats-Unis, le projecteur électronique peut ainsi être le vecteur d'un développement historique du cinéma.

### *c) Deux scénarios pour une même technologie*

L'impact de l'introduction de la projection numérique sur la filière reste donc difficile à déterminer *a priori*. Deux schémas peuvent néanmoins être élaborés.

L'hypothèse d'un cercle vertueux peut être envisagée à certaines conditions : quels que soient les acteurs qui prendraient en charge le

financement des projecteurs, le système devrait faire en sorte que l'économie réalisée profite au cinéma, une part importante de l'économie réalisée grâce à la diminution, voire à la disparition des frais de copies, devant être réinvestie afin de permettre de faciliter la diffusion des films (notamment d'art et d'essai et indépendants) ou d'améliorer le financement de la production européenne.

Mais l'hypothèse d'un cercle vicieux ne doit pas être écartée. Sur le papier, une intégration verticale producteurs/distributeurs/exploitants apporte en effet la solution au problème du financement. Les groupes intégrés auraient intérêt à financer l'investissement initial, ayant la garantie d'un retour rapide et important par les économies réalisées. Mais cette intégration aurait pour effet de favoriser la diffusion massive et simultanée des productions les plus importantes et serait profondément défavorable à l'exploitation et, au-delà, à la diversité culturelle.

### **3. Les propositions de la mission**

Compte tenu du nombre et de l'importance des questions encore en suspens, il convient d'aborder le sujet du développement de la projection numérique avec prudence. Une chose est sûre cependant : s'il appartient aux opérateurs privés d'initier la transition vers une chaîne de distribution et de projection totalement numérisée, les pouvoirs publics ne peuvent se désintéresser d'une évolution, qui, en raison d'éventuelles faiblesses du marché, pourrait léser les spectateurs et compromettre la diversité culturelle.

**– Revenir à la lettre du décret du 28 décembre 1946 et créer une Commission supérieure technique du cinéma dont la composition et les modalités de fonctionnement sont arrêtées par le ministère de la culture et de la communication**

La réglementation relative à l'ouverture des équipements cinématographiques a, au fil du temps, pu faire la preuve de son efficacité. Elle repose sur les articles 14<sup>1</sup> et 15<sup>2</sup> du code de l'industrie cinématographique aux termes desquels « toute entreprise appartenant à l'une des branches de l'industrie cinématographique ne peut exercer son activité qu'après obtention d'une autorisation » délivrée par le directeur général du CNC et « les

---

<sup>1</sup> « Toute entreprise appartenant à l'une des branches de l'industrie cinématographique ne peut exercer son activité qu'après obtention d'une autorisation délivrée conformément aux dispositions de l'article 5.

*L'autorisation est révocable. Elle peut être limitée à une durée déterminée.*

*Elle donne lieu au paiement d'un droit d'inscription au profit du Centre national de la cinématographie. »*

<sup>2</sup> « Les principaux collaborateurs des entreprises rattachées à l'industrie cinématographique et les collaborateurs de création du film doivent être titulaires d'une "carte d'identité professionnelle" délivrée par le centre national de la cinématographie.

*Les modalités de délivrance et de retrait de la carte sont fixées par décisions du directeur général du Centre national de la cinématographie. »*

principaux collaborateurs des entreprises rattachées à l'industrie cinématographique (...) doivent être titulaires d'une « carte d'identité professionnelle » délivrée par le Centre national de la cinématographie ».

En ce qui concerne plus particulièrement la profession des exploitants de salles cinématographiques, les conditions d'autorisation sont déterminées par les articles 16<sup>1</sup> et 17<sup>2</sup> de la décision réglementaire n°12 du 2 mars 1948 du Centre national de la cinématographie relative aux conditions d'exercice de la profession.

La mission souhaiterait toutefois souligner qu'un élément menace la pérennité du dispositif d'autorisation actuel. En effet, si l'article 7<sup>3</sup> du décret du 28 décembre 1946 portant règlement d'administration publique relatif aux modalités générales d'application de la loi du 25 octobre 1946, portant

---

<sup>1</sup> « L'autorisation est accordée aux organisateurs de projections d'œuvres ou de documents cinématographiques ou audiovisuels soit dans les salles de spectacles cinématographiques, soit dans tout lieu spécialement équipé à cet effet, quels que soient le procédé de fixation ou de transmission et la nature du support de ces œuvres ou documents.

Ne sont pas comprises dans le champ d'application de la présente décision réglementaire les représentations publiques d'œuvres et de documents cinématographiques ou audiovisuels organisées accessoirement à une activité principale et proposées gratuitement ou sans supplément de prix.

L'autorisation peut être permanente ou limitée à une durée déterminée. »

<sup>2</sup> « Outre les prescriptions générales édictées à l'article 2 de la présente décision, la délivrance de l'autorisation est subordonnée aux conditions suivantes :

a) la salle pour laquelle l'autorisation est sollicitée doit avoir fait l'objet d'un certificat de conformité délivré par l'autorité chargée d'appliquer la réglementation concernant la protection contre l'incendie des locaux recevant du public ;

b) La construction d'une salle de spectacles cinématographiques ou la transformation d'un local quelconque en local à usage de projections cinématographiques est soumise à l'obtention préalable d'une autorisation spéciale délivrée par le Centre national de la cinématographie après avis de la commission supérieure technique du cinéma français. Cette autorisation ne peut être accordée que si les travaux envisagés répondent aux prescriptions de la norme française S.27.001 relative aux caractéristiques dimensionnelles des salles de spectacles cinématographiques.

Dans le cas de modes d'exploitation particuliers et d'exploitations cinématographiques ambulantes, l'autorisation d'exercice de la profession peut être délivrée en dérogation aux dispositions de l'alinéa précédent.

S'agissant des projections effectuées au moyen des techniques de vidéo-projection ou de vidéotransmission, l'autorisation ne peut être accordée que si les travaux envisagés répondent aux prescriptions spécifiques établies par la commission supérieure technique du cinéma français.

S'agissant de projections effectuées au moyen de techniques non couvertes par les normes générales précitées, l'autorisation ne peut être accordée que si les travaux envisagés ont été approuvés, cas par cas, par la commission supérieure technique. »

<sup>3</sup> « En ce qui concerne l'œuvre de modernisation des entreprises prévue à l'article 2, alinéa 2 du code et généralement toute réforme comportant des applications d'ordre technique intéressant l'industrie cinématographique, le Directeur général du Centre (national de la cinématographie) devra recueillir l'avis d'une commission supérieure technique du cinéma, dont la composition et les modalités de fonctionnement seront arrêtées par le ministre chargé de l'industrie cinématographique. »

création du Centre national de la cinématographie prévoyait effectivement la création d'une commission supérieure technique du cinéma, la composition et les modalités de fonctionnement de cette dernière devaient être arrêtées par le ministre chargé de l'industrie cinématographique.

Or, aucun des ministres successifs n'a pris l'initiative de créer une telle commission dont les pouvoirs ont été, *de facto*, exercés par la Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son, association de droit privé régie par la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1901.

Compte tenu des responsabilités qui incombent<sup>1</sup> à l'actuelle CST, l'absence de base légale susceptible de justifier son action pourrait, à l'avenir, conduire un certain nombre d'exploitants à se tourner vers le juge administratif pour faire annuler d'éventuelles décisions défavorables prises par le directeur général du CNC. Afin d'éviter une telle situation, et sans pour autant remettre en cause l'objet de l'actuelle CST tel qu'il est défini par ses statuts, **la mission propose de revenir à la lettre du décret du 28 décembre 1946 et de créer une Commission supérieure technique du cinéma dont la composition et les modalités de fonctionnement seraient arrêtées par le ministre de la culture et de la communication.**

**– Garantir aux spectateurs une qualité au moins équivalente à celle offerte par l'actuelle projection en 35 mm**

Il paraît ensuite essentiel de garantir aux spectateurs que la qualité du spectacle offert par les salles équipées de projecteurs numériques soit au moins égale à celle offerte par la projection 35 mm actuelle. Pour ce faire, la recommandation technique de la CST datée de juin 2001 (CST-RT-002-P-200), dont la valeur juridique est indéterminée, paraît insuffisante.

L'élaboration en cours d'une norme AFNOR définissant les performances minimales requises pour obtenir l'appellation « projecteur numérique/cinéma numérique » et permettant d'identifier les projecteurs numériques des projecteurs électroniques semble aller dans le bon sens. Néanmoins, il convient de rappeler que l'application d'une telle norme est en règle générale volontaire et donc facultative. Le principe fondamental de la normalisation reste en effet le consensus : la norme n'est que le fruit d'une négociation entre les différents partenaires.

---

<sup>1</sup> et qui sont relativement importantes puisque la CST :

- est consultée par le CNC au cours de la procédure d'autorisation présidant à la construction d'une salle de spectacles cinématographiques ou à la transformation d'un local quelconque en local à usage de projections cinématographiques ;
- établit les prescriptions spécifiques qui doivent être respectées par les salles effectuant des projections au moyen des techniques de vidéo-projection ou de vidéo-transmission ;
- approuve les travaux envisagés, cas par cas, par les organisateurs de projections effectuées au moyen de techniques non couvertes par les normes générales.

Dans ces conditions, et afin de préserver la qualité du spectacle proposé au public, **la mission propose de rendre cette norme obligatoire**. Deux options sont offertes pour ce faire.

La première consiste, en application de l'article 12 du décret n° 84-74 du 26 janvier 1984 fixant le statut de la normalisation, à rendre obligatoire la norme au stade de la fabrication, de l'importation et de la mise sur le marché du projecteur numérique. Une centaine de normes ont ainsi déjà été rendues d'application obligatoire sur la base de ce texte aux termes duquel, «**si** des raisons d'ordre public, de sécurité publique, de protection de la santé et de la vie des personnes et des animaux ou de préservation des végétaux, de protection des trésors nationaux ayant une valeur artistique, historique ou archéologique, ou des exigences impératives tenant à l'efficacité des contrôles fiscaux, à la loyauté des transactions commerciales et **à la défense du consommateur** rendent une telle mesure nécessaire, l'application d'une norme homologuée, ou d'une norme reconnue équivalente applicable en France en vertu d'accords internationaux peut être rendue obligatoire par arrêté du ministre chargé de l'industrie et, le cas échéant, des autres ministres intéressés (...)». Dans le cas du développement de la projection numérique, la protection du consommateur, en l'occurrence le spectateur, pourrait justifier une telle démarche.

La deuxième possibilité permettant de rendre une telle norme obligatoire, **à laquelle la mission donne sa préférence**, serait d'y faire référence directement dans la réglementation cinématographique. Pour ce faire, l'utilisation de l'article 17 de la décision réglementaire n° 12 du 2 mars 1948 du Centre national de la cinématographie précité, qui fait déjà référence aux prescriptions de la norme AFNOR S.27.001 relative aux caractéristiques dimensionnelles des salles de spectacles cinématographiques, est envisageable.

#### **– Mettre en place une instance de concertation et de coordination pour gérer la transition vers la projection numérique**

Compte tenu des intérêts divergents des différents protagonistes, ceux des exploitants et des distributeurs notamment, la mise en place d'une instance de concertation et de coordination permettrait certainement, en favorisant le dialogue entre les acteurs concernés, d'assurer une transition négociée vers la projection numérique.

Une telle instance permettrait peut-être de sortir du dilemme de la poule et de l'œuf dans lequel semble être pris, comme le font remarquer Olivier Bomsel et Gilles Le Blanc, le développement de la projection numérique.

En effet, tant que le nombre de salles équipées en projecteurs numériques restera faible, les studios, obligés d'assurer parallèlement le lancement sous forme analogique, hésiteront à distribuer les films sous forme

numérique. Les projecteurs manqueront de films ce qui dissuadera les exploitants d'investir dans un matériel onéreux.

Cette instance pourrait se placer sous l'égide du ministère de la culture et de la communication et du Centre national de la cinématographie. Elle pourrait également être plus indépendante des pouvoirs publics en prenant la forme d'une association ou d'un groupement d'intérêt économique.

Quelle que soit la structure retenue, elle sera nécessaire à bien des égards : pour définir une répartition équitable des économies réalisées, pour protéger l'exploitation cinématographique française des pratiques risquant de la priver de la maîtrise de sa programmation, pour éviter la mise en place d'un circuit de salles à plusieurs vitesses et enfin pour réfléchir à la fixation d'une date d'arrêt de la projection photochimique.

Ce dernier point est en effet particulièrement important. Comme l'a souligné Mme Viviane Reding face aux membres de l'EDCF « les économies de passage au numérique ne seront effectives que si les copies de films 35 mm cessent d'exister. Un modèle hybride de distribution utilisant à la fois le support film et le support argentique augmentera plutôt que diminuera les dépenses. Un tel système hybride ne serait donc pas adopté par le marché. Des estimations relèvent, en effet, qu'il reviendrait entre une fois et demi et deux fois plus cher de maintenir un système hybride plutôt que de convertir l'ensemble des écrans. Il me semble donc qu'une période de transition évaluée entre 5 et 10 ans est surestimée. »

Cet empressement, aussi légitime puisse-t-il être d'un point de vue strictement économique (ou devrait-on dire comptable) ne semble pas avoir complètement, pour les raisons déjà évoquées, convaincu les exploitants.

#### **– Faciliter l'équipement des salles dans le cadre du programme européen MEDIA**

La Commission européenne a pris très tôt le parti de la numérisation de la filière cinématographique. Dans le domaine plus spécifique de la projection, sans s'impliquer directement dans les travaux de définition d'une norme mondiale, elle a facilité la constitution de l'EDCF, forum comprenant des industriels de toutes nationalités, afin de présenter aux studios américains un interlocuteur unique et crédible.

La Commission cofinance également, dans le cadre du programme MEDIA et pour un montant de 1 722 820 euros, deux projets pilotes<sup>1</sup> destinés à tester l'introduction du cinéma numérique « dans des conditions de

---

<sup>1</sup> Intitulés *Orphéus* et *D-Cinéma Europa Network*. Ce dernier projet, présenté par l'Agence pour le développement du cinéma numérique, a pour objectif d'installer, avec le partenariat de Barco et Alcatel, onze projecteurs numériques dans onze cinémas de onze pays européens.

disponibilité des contenus, de diversité linguistique et de viabilité commerciale se rapprochant le plus possible des meilleures pratiques<sup>1</sup>».

Compte tenu de l'importance des éléments d'information qui seront recueillis au terme de ces projets, la mission estime que la Commission européenne possédera alors des éléments lui permettant de maîtriser le développement de la projection numérique et de les mettre au service des objectifs de compétitivité du secteur, de diversité culturelle et de circulation des films européens en Europe qui sont les siens.

**Dans ces conditions, il serait souhaitable que les fonds du programme MEDIA puissent être utilisés pour faciliter l'équipement des salles européennes en projecteurs numériques.**

---

<sup>1</sup> *Projets pilotes MEDIA 1/2*

## **RÉSUMÉ DES PROPOSITIONS DE LA MISSION D'INFORMATION**

### **DOUZE PROPOSITIONS POUR CINQ PRIORITÉS**

#### **Achever la modernisation de l'ensemble du parc de salles**

- 1) Instaurer une aide sélective à la création de salles dans les communes de moins de 15 000 habitants.
- 2) Créer, sur le budget du ministère de la culture, un fonds permettant de garantir les emprunts réalisés par les exploitants indépendants pour moderniser leurs salles.
- 3) Transformer les Commissions départementales d'équipement cinématographique (CDEC) en Commissions régionales d'équipement cinématographique (CREC).
- 4) Modifier la composition des « Commissions régionales d'équipement cinématographique », désormais composées comme suit :
  - le maire de la commune d'implantation ;
  - le président de l'établissement public de coopération intercommunale compétent en matière d'aménagement de l'espace et de développement dont est membre la commune d'implantation ;
  - un élu régional ;
  - un membre du comité consultatif de la diffusion cinématographique ;
  - le président de la chambre des métiers dont la circonscription territoriale comprend la commune d'implantation ;
  - le président de la chambre de commerce et d'industrie dont la circonscription territoriale comprend la commune d'implantation ;
  - un représentant des associations de consommateurs de la région.

### **Accompagner la transition vers la projection numérique**

- 5) Revenir à la lettre du décret du 28 décembre 1946 et créer une Commission supérieure technique du cinéma dont la composition et les modalités de fonctionnement seraient arrêtées par le ministre de la culture et de la communication.
- 6) Mettre en place une instance de concertation et de coordination pour gérer la transition vers la projection numérique.
- 7) Garantir aux spectateurs des salles de projection numérique une qualité au moins équivalente à celle offerte par l'actuelle projection en 35 mm, en rendant obligatoire la norme AFNOR, en cours de préparation, qui définit les performances minimales requises pour obtenir l'appellation « projecteur numérique » .
- 8) Faciliter l'équipement des salles en projecteurs numériques dans le cadre du programme européen MEDIA.

### **Favoriser l'étalement de la sortie des films au cours de l'année**

- 9) Faciliter la mise en place d'un « code de bonne conduite », sur le modèle du code de bonne conduite encadrant les pratiques promotionnelles des salles de cinéma, visant à étaler la sortie des copies tout au long de l'année et à ralentir la rotation des films dans les salles.
- 10) Restaurer l'aide majorée pour les producteurs et distributeurs de longs métrages acceptant de sortir leurs films en salles entre le 15 juin et le 30 août.

### **Évaluer les aides consenties par les collectivités territoriales aux exploitants**

- 11) Evaluer, à intervalles réguliers, le montant et la nature des différentes aides consenties par les collectivités territoriales aux exploitants cinématographiques en application de la « loi Sœur ».

### **Initier le jeune public au cinéma**

- 12) Etendre à toutes les collectivités territoriales les actions existantes de sensibilisation du jeune public à l'image en général et au cinéma en particulier (Ecole et cinéma, Collège au cinéma et Lycéens au cinéma).

## **ANNEXES**

**ANNEXE N° 1**  
**MULTIPLEXES OUVERTS AU 31 MAI 2003**

<b>Opérateur</b>	<b>Commune</b>	<b>Agglomération</b>	<b>Enseigne</b>	<b>Salles</b>	<b>Fauteuils</b>	<b>situation</b>	<b>ouverture</b>
EuroPalaces	La Garde	Toulon	Pathé Grand Ciel	12	2 643	périphérie	juin-93
EuroPalaces	Thiais	Paris	Pathé Belle Epine	16	3 725	périphérie	oct-93
EuroPalaces	Paris	Paris	Pathé Wepler	12	2 176	centre ville	nov-94
UGC	Lille	Lille	UGC Lille	14	2 725	centre ville	nov-94
EuroPalaces	Avignon	Avignon	Pathé Cap Sud	10	2 047	excentré	févr-95
EuroPalaces	Coquelles	Calais	Gaumont Cité Europe	12	2 371	périphérie	mars-95
EuroPalaces	Nantes	Nantes	Gaumont	12	1 986	centre ville	avr-95
Kinépolis	St Julien les Metz	Metz	Kinépolis	14	4 085	périphérie	avr-95
UGC	Paris	Paris	UGC Ciné Cité Halles	19	3 255	centre ville	juin-95
CGR	La Rochelle	La Rochelle	Méga CGR	12	2 421	centre ville	déc-95
EuroPalaces	Paris	Paris	Gaumontparnasse	12	2 116	centre ville	déc-95
EuroPalaces	Lyon	Lyon	Pathé	10	2 054	centre ville	mars-96
Indépendant/Images/Lemoine	Villeneuve-la-Garenne	Paris	Mégarama	18	3 725	périphérie	avr-96
CGR	Angoulême	Angoulême	Méga CGR	11	1 894	centre ville	mai-96
EuroPalaces	Valenciennes	Valenciennes	Gaumont	15	3 710	excentré	juin-96
UGC	St Herblain	Nantes	UGC Ciné CitéAtlantis	12	2 462	périphérie	juil-96
EuroPalaces	St Herblain	Nantes	Pathé Atlantis	14	2 997	périphérie	août-96
EuroPalaces	Tours	Tours	Pathé	8	1 898	centre ville	sept-96
Kinépolis	Lomme	Lille	Kinépolis	23	7 408	périphérie	sept-96
CGR	Pau	Pau	Méga CGR	12	2 570	périphérie	oct-96
EuroPalaces	Labège	Toulouse	Gaumont	15	3 683	périphérie	déc-96

Indépendant/Friedemann	Limoges	Limoges	Horizon Grands Ecrans	14	2 252	centre ville	déc-96
UGC	Rosny-sous-Bois	Paris	UGC Ciné Cité Rosny	15	3 318	périphérie	janv-97
EuroPalaces	Chessy	Paris	Gaumont Disney Village	15	3 516	périphérie	mai-97
EuroPalaces	Echirolles	Grenoble	Pathé Echirolles	12	2 926	périphérie	juin-97
EuroPalaces-Guillaume	Pennes-Mirabeau	Marseille/Aix-en-Prvce	Pathé Plan de Campagne	16	3 683	périphérie	juil-97
UGC	Lyon	Lyon	UGC Ciné Cité Internat.	14	2 830	excentré	sept-97
CGR	Villenave d'Ornon	Bordeaux	Méga CGR	15	3 271	périphérie	oct-97
EuroPalaces-Baud	Archamps	Collonges-sous-Salève	Gaumont	11	2 679	périphérie	oct-97
UGC	Bordeaux	Bordeaux	UGC Ciné Cité	15	2 474	centre ville	oct-97
EuroPalaces-Tarizzo	Marseille	Marseille/Aix-en-Prvce	Les trois palmes	11	2 388	périphérie	nov-97
CGR	Blagnac	Toulouse	Mega CGR	12	2 559	périphérie	déc-97
UGC	Ludres	Nancy	UGC	12	2 100	périphérie	déc-97
CGR	Lattes	Lattes	Mega CGR	12	1 988	périphérie	avr-98
EuroPalaces	Montpellier	Montpellier	Gaumont	16	3 615	excentré	avr-98
EuroPalaces	Saint-Denis	Paris	Gaumont	9	1 513	périphérie	mai-98
UGC	Mondeville	Caen	UGC Ciné Cité	12	2 446	périphérie	juil-98
CGR	Tours	Tours	Mega CGR	12	1 988	excentré	sept-98
CGR	Buxerolles	Poitiers	Mega CGR	12	1 494	périphérie	déc-98
Indépendant/Coppey	St Omer	St Omer	Ociné	8	1 481	centre-ville	déc-98
EuroPalaces	Paris	Paris	Gaumont Aquaboulevard	14	2 583	excentré	déc-98
Indépendant/Friedemann	La Teste	Arcachon	Grands écrans	8	1 288	périphérie	déc-98
UGC	Noisy le Grand	Paris	UGC	10	2 027	centre-ville	déc-98
UGC	Paris	Paris	UGC Ciné Cité Bercy	18	4 443	centre-ville	déc-98
CGR	St Saturnin	près du Mans	Méga CGR	12	1 494	périphérie	févr-99
UGC/ Noinsky	Lanester	Lorient	Ciné Stars	11	1 550	périphérie	févr-99
EuroPalaces	Grand Quevilly	Rouen	Gaumont	16	3 841	périphérie	avr-99

EuroPalaces	Hénin- Beaumont	Douai-Lens	Gaumont	12	2 472	périphérie	mai-99
EuroPalaces-Letzgus	Brumath	Brumath	Pathé Brumath	12	2 816	périphérie	mai-99
CGR	Tarbes	Tarbes	Méga CGR	8	1 246	centre-ville	juin-99
CGR	Rivesaltes	Perpignan	Méga CGR	12	1 499	périphérie	juin-99
Indépendant/Labé	Auxerre	Auxerre	Casino	8	1 618	centre-ville	juin-99
EuroPalaces	Montivilliers	Le Havre	Gaumont	10	2 234	périphérie	juil-99
Indépendant/Agora/Lemoine	Bordeaux	Bordeaux	Mégarama	17	2 981	excentré	août-99
Kinépolis	Thionville	Thionville	Kinépolis	10	2 854	excentré	sept-99
Soredic	Lorient	Lorient	Cinéville	11	2 149	centre ville	sept-99
Indépendant/Ciné Alpes/Davoine	Quetigny	Dijon	Ciné Cap Vert	12	2 416	périphérie	oct-99
Indépendant/Wernert	Haguenau	Haguenau	Mégarex	8	1 499	périphérie	oct-99
AMC	Dunkerque	Dunkerque	AMC Marine	20	4 008	centre ville	nov-99
CGR	Mantes -la-Jolie	Paris	Méga CGR	9	2 116	centre ville	déc-99
EuroPalaces	Nice	Nice	Village Cinéma	10	1 732	excentré	déc-99
EuroPalaces	Liévin	Douai-Lens	Pathé	15	3 300	périphérie	déc-99
Kinépolis	Mulhouse	Mulhouse	Kinépolis	14	4 663	excentré	déc-99
Indépendant/Images/Lemoine	Ecole -Valentin	Besançon	Mégarama	10	1 498	périphérie	déc-99
Indépendant	Vienne	Vienne	Les Amphis	8	1 449	centre-ville	mars-00
CGR	Brignais	Lyon	Méga CGR	15	3 291	périphérie	mai-00
EuroPalaces	Amnéville	Metz	Gaumont	12	2 546	périphérie	juin-00
CGR	Bourges	Bourges	Méga CGR	12	2 565	centre-ville	juil-00
Kinépolis -Martin-Baloge	Nîmes	Nîmes	Kinépolis	12	2 509	périphérie	juil-00
EuroPalaces	Saint-Etienne	Saint-Etienne	Gaumont	10	2 004	centre-ville	juil-00
EuroPalaces-Reynaud	Thillois	Reims	Gaumont	12	2 223	périphérie	oct-00
Indépendant/Rausenberger	Rouen	Rouen	St Sever	14	2 842	excentré	oct-00
Indépendant/Nef/Adira	Chambéry	Chambéry	Cham'Nord	6	1 481	périphérie	nov-00

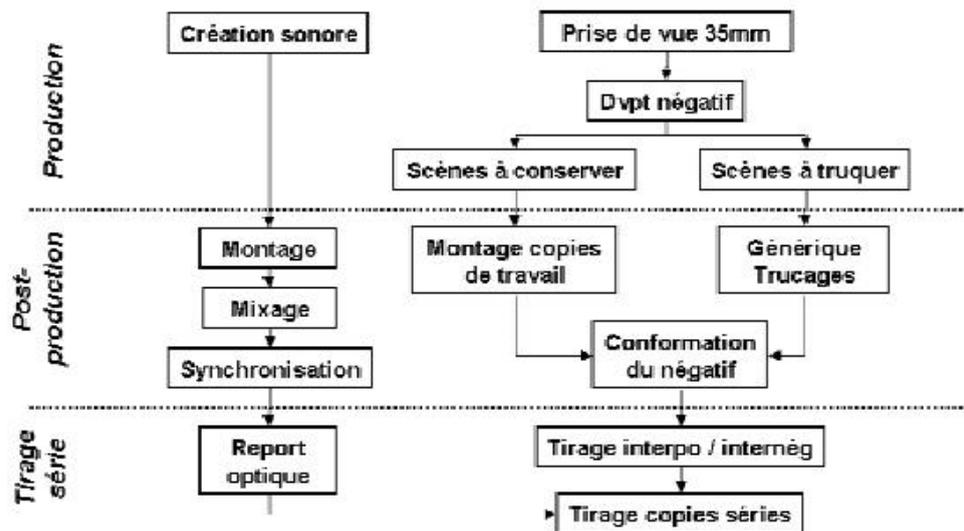
Indépendant/Ciné Alpes/Davoine	Aubière	Clermont Ferrand	Ciné Dôme Espace	12	2 202	périphérie	nov-00
UGC	Strasbourg	Strasbourg	UGC Ciné Cité	22	5 414	centre ville	nov-00
CGR	Bruay-la-Bussière	Béthune	Méga CGR	12	2 556	périphérie	déc-00
EuroPalaces	Angers	Angers	Gaumont	12	2 550	centre-ville	déc-00
EuroPalaces	Valence	Valence	Pathé	12	2 570	centre-ville	déc-00
Indépendant	Troyes	Troyes	Ciné City	8	1 900	centre-ville	déc-00
Majestic	Douai	Douai-Lens	Majestic	10	2 041	centre-ville	déc-00
Indépendant	Blois	Blois	Cap'Ciné	9	1 911	excentré	déc-00
Soredic	Saint-Nazaire	Saint-Nazaire	Ciné Ville	9	1 991	excentré	déc-00
CGR	Tarnos	Bayonne-Biarritz	Méga CGR	12	2 570	excentré	janv-01
EuroPalaces	Montataire	Creil	Pathé	14	3 454	excentré	janv-01
Soredic	La Roche-sur-Yon	La Roche-sur-Yon	Ciné Ville	9	2 035	périphérie	févr-01
UGC	Cergy	Paris	UGC Ciné Cité	10	2 000	centre-ville	mars-01
Indépendant	Annecy	Annecy	Décavision	9	1 884	excentré	avr-01
Indépendant/Nef/Adira	Grenoble	Grenoble	Nefs Chavant	10	2 950	centre-ville	juin-01
CGR	Brive	Brive	Méga CGR	9	1 499	excentré	juin-01
EuroPalaces	Boulogne (92)	Paris	Pathé Boulogne	7	1 490	centre-ville	juin-01
CGR	Narbonne	Narbonne	Méga CGR	9	1 260	périphérie	août-01
EuroPalaces	Conflans Hono	Paris	Pathé	9	2 000	périphérie	oct-01
Indépendant/Ageorges	Evreux	Evreux	Zénith	10	2 019	centre-ville	nov-01
CGR	Evry	Paris	Méga CGR	10	2 100	centre-ville	déc-01
Majestic-Indép	Beauvais	Beauvais	Cinespace	10	1 913	centre-ville	déc-01
Utopolis	Longwy	Longwy	Utopolis Longwy	7	1 330	excentré	déc-01
EuroPalaces	Ivry	Paris	Pathé	14	3 820	excentré	janv-02
Soredic	Laval	Laval	Cinéville	9	2 080	centre-ville	mars-02
CGR	Epinay /Seine	Paris	Méga CGR	12	2 556	excentré	avr-02

Indépendant	Bourgoin-Jallieu	Bourgoin-Jallieu	Méga Royal	9	1 558	centre-ville	avr-02
EuroPalaces	Talence	Bordeaux	Gaumont-Talence	12	2 800	centre-ville	juin-02
EuroPalaces	Senart	Paris	Gaumont-Sénart	16	3 566	périphérie	août-02
Indépendant/Baud	Sallanches	Sallanches	Ciné Mont Blanc	8	1 356	centre-ville	sept-02
Majestic-Indép	Jaux	Compiègne		9	2 001	périphérie	oct-02
EuroPalaces/Kiefer	Belfort	Belfort	Les Quais	14	3 057	centre-ville	nov-02
MK2	Paris	Paris	MK2 Bibliothèque	14	2 711	centre-ville	févr-03
CGR	Freyming-Merlebach	Forbach	MégaKiné	10	3 500	centre-ville	mars-03
EuroPalaces	Orleans	Orleans	Pathé	9	1 920	centre-ville	avr-03
CGR	La Mézière	Rennes	MégaCGR	12	2 570	périphérie	avr-03
EuroPalaces	Toulouse	Toulouse	Gaumont	14	3 476	centre-ville	mai-03

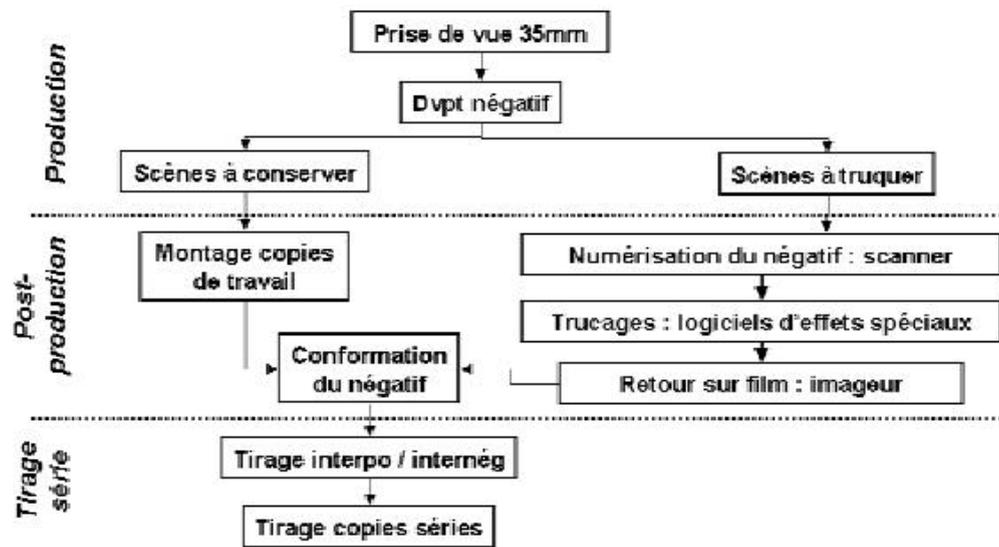
## ANNEXE N° 2

### LES CONSÉQUENCES DE L'INTRODUCTION DES TECHNOLOGIES NUMÉRIQUES DANS LA FABRICATION DES FILMS

#### 2.1.1. FABRICATION TRADITIONNELLE DES FILMS



2.1.2. NUMERISATION POUR LES BESOINS DES EFFETS SPECIAUX



2.1.3. NUMERISATION TOTALE

