

N° 78

—  
**SÉNAT**

SESSION ORDINAIRE DE 1995-1996

---

---

Annexe au procès-verbal de la séance du 21 novembre 1995.

**AVIS**

PRÉSENTÉ

*au nom de la commission des Affaires culturelles (1) sur le projet de loi de finances pour 1996*, ADOPTÉ PAR L'ASSEMBLÉE NATIONALE,

TOME II

**CINÉMA - THÉÂTRE DRAMATIQUE**

Par M. Marcel VIDAL,

Sénateur.

---

(1) Cette commission est composée de : MM. Adrien Gouteyron, *président* ; Pierre Laffitte, Albert Vecten, Jean Delaneau, Jean-Louis Carrère, *vice-présidents* ; André Egu, Alain Dufaut, André Maman, Ivan Renar, *secrétaires* ; François Autain, Honoré Baillet, Jean Bernadaux, Jean Bernard, James Bordas, Jean-Pierre Camoin, Jean-Claude Carle, Robert Castaing, Marcel Charmant, Philippe Darniche, Marcel Daunay, André Diligent, Ambroise Dupont, Daniel Eckenspieller, Alain Gérard, Jean-Paul Hugot, Pierre Jeambrun, Alain Joyandet, Philippe Labeyrie, Pierre Lacour, Henri Le Breton, Jacques Legendre, Guy Lemaire, François Lesein, Mme Hélène Luc, MM. Pierre Martin, François Mathieu, Philippe Nachbar, Sosefo Makapé Papilio, Michel Pelchat, Jean-Marie Poirier, Guy Poirieux, Mme Danièle Pourtaud, MM. Roger Quilliot, Jack Ralite, Victor Reux, Philippe Richert, Claude Saunier, Franck Sérusclat, René-Pierre Signé, Jacques Valade, Marcel Vidal, Henri Weber.

Voir les numéros :

Assemblée nationale (10ème législ.) : 2222, 2270 à 2275 et T.A. 413.

Sénat : 76 et 77 (annexe n°13) (1995-1996).

---

Lois de finances.

## SOMMAIRE

	<u>Pages</u>
<b>INTRODUCTION</b> .....	5
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE CINÉMA</b> .....	7
<b>I. DE NOUVEAUX ÉQUILIBRES POUR LE CINÉMA FRANÇAIS ?</b> .....	7
<b>A. UNE NOUVELLE DONNE POUR L'EXPLOITATION</b> .....	7
1. <i>Un espoir : le retour du public dans les salles</i> .....	7
2. <i>La modernisation des exploitations et l'apparition d'une nouvelle génération de salles : les multiplexes</i> .....	9
<b>B. LES PREMIERS SIGNES D'UN AJUSTEMENT DE LA PRODUCTION AU MARCHÉ</b> .....	13
1. <i>Un fléchissement sensible du nombre de films produits</i> .....	14
2. <i>La marque d'une plus grande sélectivité dans les investissements réalisés par les chaînes de télévision et les SOFICA</i> .....	15
<b>II. LE BUDGET DU CINÉMA POUR 1996</b> .....	17
<b>A. LE PROJET DE LOI DE FINANCES PRÉSENTÉ PAR LE GOUVERNEMENT</b> .....	17
1. <i>Les recettes de la section « cinéma » du compte de soutien continuent de progresser</i> .....	17
2. <i>Les dotations directes du ministère de la culture sont consolidées</i> .....	19
<b>B. LE MÉCANISME DES SOFICA CONTESTÉ PAR L'ASSEMBLÉE NATIONALE</b> .....	20
1. <i>Un dispositif souvent décrié, mais qui a fait la preuve de son efficacité</i> .....	21
2. <i>Supprimer les SOFICA reviendrait à placer la production cinématographique dans une situation de dépendance extrême à l'égard des chaînes de télévision</i> .....	23
<b>III. DES QUESTIONS EN SUSPENS</b> .....	25
<b>A. LA RÉVISION DES RÈGLES COMMUNAUTAIRES RELATIVES À LA CHRONOLOGIE DES MÉDIAS</b> .....	25
1. <i>L'article 7 de la directive du 3 octobre 1989</i> .....	25
2. <i>Des règles susceptibles de compromettre l'avenir du cinéma français</i> .....	26
3. <i>Ni la proposition de la Commission ni le texte de compromis présenté par la présidence espagnole ne tiennent compte des préoccupations françaises sur ce point</i> .....	27
<b>B. UN ENCADREMENT SOUHAITABLE DE LA FIXATION DU PRIX DES PLACES PAR LES EXPLOITANTS</b> .....	28

<b>DEUXIÈME PARTIE : LE THÉÂTRE DRAMATIQUE</b> .....	31
<b>I. UNE PROGRESSION DES CRÉDITS AFFECTÉS AU SECTEUR PUBLIC DRAMATIQUE BÉNÉFICIAIRE PRIORITAIREMENT AUX ÉTABLISSEMENTS DE LA DÉCENTRALISATION</b> .....	32
<b>A. LA CONSOLIDATION DES MOYENS ACCORDÉS AUX THÉÂTRES NATIONAUX</b> .....	32
1. <i>Évolution des crédits</i> .....	32
2. <i>La Comédie Française rénovée est dotée d'un nouveau statut et devrait bénéficier d'une troisième salle</i> .....	34
<b>B. LA PROGRESSION DU SOUTIEN ACCORDÉ AU RÉSEAU DE LA DÉCENTRALISATION DRAMATIQUE</b> .....	37
<b>II. LE RENOUVELLEMENT DE LA CRÉATION ET LA DÉCOUVERTE DE NOUVEAUX TALENTS</b> .....	38
<b>A. L'AIDE AUX COMPAGNIES DRAMATIQUES</b> .....	39
<b>B. LE SOUTIEN AU THÉÂTRE PRIVÉ</b> .....	41
<b>C. L'AIDE AUX AUTEURS DRAMATIQUES</b> .....	42
<b>EXAMEN EN COMMISSION</b> .....	45
<b>CONCLUSION</b> .....	46



Mesdames, Messieurs,

Présentant pour la première fois la politique conduite par le ministère de la culture en faveur du cinéma et du théâtre dramatique, votre rapporteur tient ici à rendre hommage à son prédécesseur, M. Jacques Carat, dont la compétence et l'autorité étaient unanimement reconnues.

Parmi les évolutions qui ont affecté l'économie du cinéma au cours de l'année 1994, la plus marquante est sans doute la diminution sensible du nombre de films produits par l'industrie nationale. Plus que le symptôme d'une crise de la production cinématographique, cette évolution constitue vraisemblablement le premier signe d'une adaptation du secteur de la production aux nouvelles conditions du marché et aux attentes du public. Il faudra également suivre avec une attention particulière la multiplication des grands complexes cinématographiques qui, tout en ayant une incidence globalement positive sur la relance de la fréquentation, pourrait nuire à un aménagement culturel équilibré du territoire.

Si les promesses inscrites dans le projet de loi de finances ne devaient pas être remises en cause lors de la présente discussion budgétaire ou en cours d'exercice, 1996 devrait permettre d'assurer une remise à niveau salubre de l'aide consentie par l'Etat en faveur des établissements de la décentralisation dramatique et des compagnies dramatiques indépendantes.



**PREMIÈRE PARTIE :**

**LE CINÉMA**

**I. DE NOUVEAUX ÉQUILIBRES POUR LE CINÉMA FRANÇAIS ?**

Comme avait déjà cru pouvoir le déceler M. Jacques Carat l'an passé, le cinéma français, après avoir subi pendant près d'une décennie les effets d'une désaffection croissante du public liée en particulier à la multiplication de l'offre de films proposée par le petit écran, semble en passe de retrouver de nouveaux équilibres. Les résultats de 1994 confirment une tendance à la stabilisation des entrées en salle entre 125 et 130 millions de spectateurs. La modernisation des exploitations et l'apparition d'une nouvelle génération de salles, les « multiplexes », ne sont pas étrangères à ce regain d'intérêt, que pourrait aussi expliquer une plus grande attention des producteurs et des diffuseurs à l'égard des attentes manifestées par le public.

**A. UNE NOUVELLE DONNE POUR L'EXPLOITATION**

**1. Un espoir : le retour du public dans les salles**

Entre 1982 et 1992, le cinéma français a perdu plus de 40 % de ses spectateurs en salle. Les entrées annuelles comptabilisées par les exploitants ont chuté de 200,5 millions à 115,4 millions de spectateurs.

Après avoir connu un regain exceptionnel en 1993, imputable essentiellement au succès inattendu d'un film, *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré<sup>1</sup>, la fréquentation s'est maintenue en 1994 au niveau fort honorable de 126,3 millions d'entrées.

Cependant, si les statistiques globales de fréquentation pour l'année 1994 portent à l'optimisme et permettent d'espérer des jours meilleurs pour le cinéma en salle, la part des entrées réalisées cette même année par les films

---

<sup>1</sup> réalisant 12,5 millions d'entrées en 1993 sur un total de 132,7 millions de spectateurs en salle.

français ne laisse pas d'inquiéter. **Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, le nombre d'entrées comptabilisées pour les productions nationales est tombé en-deça de 30 %, pour s'établir à 27,8 % du total.**

Cette situation alarmante, qui reflète l'échec relatif de certaines productions nationales sur lesquelles avaient été fondés beaucoup d'espoirs (*Léon* : 3,3 millions d'entrées seulement, ou *La Reine Margot* : 1,9 million d'entrées), doit être replacée dans son contexte. Elle est en effet l'aboutissement d'une lente dégradation entamée au début des années quatre-vingt, période à laquelle le cinéma français attirait encore près de la moitié des spectateurs en salle, et qui s'est accélérée à compter de 1985.

Cette évolution défavorable à notre cinématographie nationale bénéficie au premier chef aux productions américaines. Celles-ci, qui représentaient un gros tiers des entrées en 1980, ont connu en 1994 une affluence record, attirant 60 % des spectateurs de l'hexagone.

Pour autant, cette évolution ne traduit pas un transfert du public des films français vers les films américains : en valeur absolue, la progression des entrées enregistrées pour les films américains reste au cours de la dernière décennie inférieure à 10 %. En revanche, les productions nationales ont perdu dans le même temps 60 % de leurs spectateurs : **les films français apparaissent donc, avec la production cinématographique des autres pays-tiers, comme les principales victimes de la désaffection du public pour le cinéma en salle.**

**Répartition des entrées selon la nationalité des films (1984-1994)**

Années	Films français		Films américains		Autres films		Total (en millions)
	millions	%	millions	%	millions	%	
1984	94,1	49,30	70,5	36,90	26,3	13,7	190,9
1985	78,0	44,50	68,7	39,20	28,4	16,2	175,1
1986	73,5	43,70	72,8	43,30	21,8	13	168,1
1987	49,5	36,20	59,8	43,70	27,6	20,2	136,9
1988	48,8	39,10	57	45,70	18,9	15,1	124,7
1989	41,4	34,20	67,1	55,50	12,4	10,3	120,9
1990	45,8	37,60	68,1	55,90	8	6,6	121,9
1991	36,0	30,60	68,2	58,00	13,3	11,3	117,5
1992	40,3	34,90	67,2	58,20	7,9	6,8	115,4
1993	46,6	35,1	75,8	57,10	10,3	7,7	132,7
1994	35,14	27,8	75,8	60,00	15,4	12,2	126,3

**2. La modernisation des exploitations et l'apparition d'une nouvelle génération de salles : les multiplexes**

La modernisation des exploitations cinématographiques et l'apparition d'une nouvelle génération de salles, les multiplexes, ont très certainement contribué à la reprise de la fréquentation observée depuis 1992. Réciproquement, le regain d'intérêt manifesté par le public pour le cinéma en salles favorise le maintien d'un important parc de salles, facteur d'aménagement culturel du territoire.

*a) Le maintien d'un important parc de salles, facteur d'aménagement culturel du territoire*

Entre 1983 et 1993, la France a perdu plus de sept cent salles de cinéma, l'exploitation subissant de plein fouet la crise de la fréquentation. Le parc de salles, qui s'élevait à plus de 5.100 unités au début de la dernière décennie, s'est stabilisé depuis 1991 autour de 4.400 salles autorisées. **Pour la première fois en 1994, le nombre de salles autorisées à fonctionner par le Centre national de la cinématographie (CNC) augmente (il passe de**

4.397 unités en 1993 à 4.414), de même que celui des salles en activités (4.286 écrans contre 4.254 l'année précédente).

Favorisée par une meilleure tenue de la fréquentation, la préservation d'un **parc de salles de cinéma d'une exceptionnelle densité est aussi et surtout le fruit d'une politique volontariste de soutien à l'exploitation cinématographique définie par les pouvoirs publics.**

En plus du soutien automatique généré par les recettes d'exploitation en salle, qui permet aux exploitants de mobiliser un soutien financier pour la réalisation de travaux de modernisation de leurs installations, diverses aides spécifiques ont été mises en place au cours de la dernière décennie, de façon définitive ou ponctuelle pour répondre aux besoins les plus urgents.

Depuis 1983, les exploitants peuvent ainsi bénéficier d'une aide sélective à la création ou à la modernisation de salles dans les zones insuffisamment desservies, c'est-à-dire, pour l'essentiel, les zones rurales. Au plus fort de la crise de la fréquentation, de juin 1989 au 31 décembre 1992, les collectivités territoriales ont été encouragées à reprendre l'exploitation de salles de cinéma menacées de fermeture afin de lutter contre la désertification culturelle guettant certains points du territoire. Une aide spécifique à la modernisation des salles de cinéma « art et essai » de la capitale a été mise au point en 1991. Enfin, une enveloppe de 20 millions de francs a été affectée en 1992 à la modernisation de l'équipement acoustique et sonore des petites et moyennes exploitations cinématographiques.

Au total, **plus d'un millier de projets ont été soutenus ces dix dernières années**, contribuant à améliorer très sensiblement les conditions d'accueil et de confort du public dans les salles de cinéma. La France peut aujourd'hui s'enorgueillir d'avoir su conserver le parc de cinéma le plus dense d'Europe, et qui plus est, harmonieusement réparti sur l'ensemble de son territoire.

**Les communes ont pris une part active dans le maintien en activité de salles de cinéma dont la rentabilité commerciale était affectée par la chute de la fréquentation.** Bien souvent, en effet, la salle de cinéma constitue, dans les communes rurales ou les petites et moyennes agglomérations, l'unique lieu d'animation culturelle, et sa fermeture est synonyme de désertification culturelle. Avec ou sans aide de l'Etat, **les communes ont repris, directement ou indirectement, la gestion de près de 20 % du parc de salles.**

Il faut également se féliciter de la **publication du décret n° 94-1218 du 29 décembre 1994** pris en application des articles 5-IV et 48-IV de la loi n° 82-213 du 2 mars 1982 modifiée relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions, qui **rend enfin applicables 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 spectacle cinématographique, dite « loi Sueur », autorisant les communes et les départements à subventionner dans les conditions qu'il définit les exploitations commerciales qui réalisent, en moyenne hebdomadaire, moins de 2.200 entrées.

La subvention locale est accordée sur la base d'un projet cinématographique présenté par l'exploitant, dans lequel doivent être exposées les « actions prévues, notamment en matière de programmation en direction de publics déterminés, de formation à la culture cinématographique ou de prospection de nouveaux publics, ainsi que les engagements en matière de politique tarifaire, d'accueil du public ou de travaux d'aménagement ».

Les travaux de rénovation susceptibles d'être soutenus par les collectivités locales sont identiques à ceux qui sont éligibles au soutien financier de l'Etat.

**Les subventions sont accordées dans le cadre d'une convention** déterminant l'objet et le montant de l'aide consentie, sans toutefois que la ou les subventions locales accordées à une même exploitation puissent excéder 30 % du chiffre d'affaires de l'établissement ou 30 % du coût du projet lorsque celui-ci porte exclusivement sur des travaux.

L'on ne dispose, à l'heure actuelle, d'aucune indication sur l'application de ces nouvelles dispositions. Il ne fait pas de doute cependant que la nouvelle faculté offerte aux communes et aux départements de subventionner les exploitations en difficulté sera, dans la majorité des cas, préférée à la reprise de l'exploitation, lorsqu'il s'agira de maintenir une salle en activité dans un souci d'aménagement culturel du territoire.

*b) Une révolution en marche : l'avènement de multiplexes*

Dans un contexte général de modernisation des exploitations cinématographiques, l'événement le plus marquant reste sans aucun doute l'avènement d'une nouvelle génération de complexes cinématographiques, regroupant plus d'une dizaine de salles dotées chacune d'un écran de grande dimension.

Encouragée par le succès de l'expérience belge regroupant vingt-quatre salles à la périphérie de Bruxelles, l'expérience est tentée pour la première fois en France par le groupe Pathé, avec l'inauguration en juin 1993 du complexe « Pathé Grand ciel », implanté à la Garde, dans la banlieue de Toulon, et suivie en septembre de la même année par l'ouverture du « Belle Epine » à Thiais, en région parisienne, offrant chacun douze écrans géants.

L'année 1994 et le début 1995 ont été rythmées par l'inauguration de complexes du même type : « Kinépolis » à la périphérie de Metz, à l'initiative

d'un groupe belge ; « Gaumont Europe » à Coquelles, à la sortie du tunnel sous la Manche ; « Pathé Cap Sud » près d'Avignon. Par ailleurs, trois complexes de dimension comparable ont été ouverts en centre-ville, à la suite de travaux d'extension et de restructuration d'une exploitation préexistante : l'un à Nantes, à l'initiative de Gaumont ; deux à Paris : le Pathé-Wepler dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement et « Ciné-Cité », réalisé par UGC, au Forum des Halles.

Plusieurs autres projets sont à l'étude, qui intéressent les périphéries de Marseille, Lyon, Bordeaux, Nantes, Lille et Paris (Villeneuve-la-Garenne et Rosny-sous-Bois). Au total, **une trentaine de multiplexes pourraient voir le jour** en France dans un avenir relativement proche.

Il est encore trop tôt pour prendre l'exacte mesure de l'incidence des multiplexes sur la fréquentation du cinéma en salle ou des bouleversements que ce nouveau type d'exploitation pourrait avoir plus généralement sur l'économie de ce secteur.

Quelques premières observations peuvent néanmoins être formulées.

Ces nouveaux équipements exercent incontestablement un attrait important sur la population avoisinante. Alliant des conditions d'accueil, de confort et de projection optimales, une programmation plus souple et des facilités de réservation, offrant le plus souvent des capacités de stationnement importantes, **les multiplexes semblent en mesure de drainer vers les salles de cinéma des spectateurs qui en avaient perdu le chemin**. Un an après l'ouverture du « Pathé Grand ciel », on évaluait ainsi à 150.000 personnes le gain net de spectateurs généré par le complexe sur le département du Var. A l'heure où professionnels et pouvoirs publics s'efforcent de définir une stratégie de relance de la fréquentation des salles, celle-ci conditionnant à terme la vitalité de la production cinématographique nationale, l'effet stimulant de cette nouvelle génération d'exploitations sur les spectateurs ne saurait être négligé.

Cependant, et comme le craignait mon prédécesseur, M. Jacques Carat, l'ouverture de tels complexes n'est pas dépourvue d'incidence sur la fréquentation des salles de cinéma implantées au centre des agglomérations situées dans le périmètre d'attraction du multiplexe. Dans le cas du « Pathé Grand ciel », la croissance de la fréquentation observée dans le département du Var s'est accompagnée d'une forte régression des entrées comptabilisées par les salles des centre-villes de Toulon et d'Hyères, affectant leur rentabilité. Or, ces salles de quartier jouent un rôle prépondérant d'animation culturelle dans les centre-villes, et leur fermeture causerait un préjudice immédiat à la population locale.

C'est la raison pour laquelle, sans aller jusqu'à recommander aux pouvoirs publics une réglementation des ouvertures de multiplexe comparable

au dispositif mis en place par la « loi Royer » pour les grandes surfaces, M. Jacques Carat suggérait que l'on réfléchisse à une péréquation de la taxe professionnelle générée par chaque multiplexe entre les communes situées sur son périmètre d'attraction. Une telle péréquation, estimait-il, « constituerait une forte incitation pour les maires des communes sollicitées en vue de l'implantation d'un tel complexe cinématographique à agir en concertation avec leurs homologues et à poser la question en termes plus généraux d'aménagement culturel concerté du territoire ».

Votre rapporteur reprend cette suggestion à son compte, estimant qu'elle mérite d'être examinée avec attention. De façon complémentaire, et pour éviter que ne se crée en France une exploitation à deux vitesses, dont seraient victimes les indépendants, l'on pourrait songer à limiter les possibilités actuellement offertes aux circuits de mobiliser pour une même opération de création ou de restructuration l'ensemble du soutien automatique généré par les diverses exploitations qu'ils détiennent sur l'ensemble du territoire. Il suffirait à cette fin de lier plus étroitement le soutien mobilisable pour la rénovation d'une salle à la recette générée par cette même salle.

Par ailleurs, il n'est pas certain que la multiplication de tels complexes soit totalement neutre sur la distribution des films. Si, jusqu'à présent, l'analyse des films présentés par les multiplexes ne diffère pas sensiblement des films distribués par les autres salles, leur programmation apparaissant comme le reflet élargi du marché, il convient de rester particulièrement attentif à ce que le poids de ce type d'exploitation ne pèse pas à l'avenir sur la définition des stratégies de programmation, favorisant par exemple la pénétration des productions américaines sur les écrans français ou paralysant l'accès des distributeurs indépendants à ce type de salles. Une telle évolution ne serait pas sans conséquences sur la définition des grandes orientations de la production nationale.

#### **B. LES PREMIERS SIGNES D'UN AJUSTEMENT DE LA PRODUCTION AU MARCHÉ**

En dépit de la crise de la fréquentation qui a profondément affecté le secteur de l'exploitation au cours de la dernière décennie, la production cinématographique nationale, trouvant dans le petit écran un débouché commode lui permettant de s'affranchir de la sanction du grand, a traversé cette période sans dommage apparent, livrant, bon an mal an, autour de 140 longs métrages. **Pour la première fois en 1994, la quantité de films produits par l'industrie française enregistre un fléchissement sensible.** Plus que le symptôme d'une crise de la production, cette évolution traduit vraisemblablement une adaptation de ce secteur au marché : elle semble refléter une plus grande sélectivité des chaînes de télévision dans le montage des films, dont elles sont devenues en quelques années la principale source de financement.

## 1. Un fléchissement sensible du nombre de films produits

En 1994, 111 films <sup>1</sup> ont obtenu l'agrément d'investissement délivré par le CNC qui conditionne l'octroi aux producteurs français du soutien financier de l'Etat à l'industrie cinématographique. Ce chiffre traduit une diminution importante au regard du nombre de films produits chaque année au cours de la dernière décennie, qui s'établissait entre 133 et 161 films. La baisse affecte tant les films d'initiative française que les coproductions auxquelles la France prend une part minoritaire.

**Le nombre de films d'initiative française**, indicateur le plus pertinent pour apprécier l'évolution de la production nationale en ce sens qu'il désigne les longs métrages produits et financés intégralement ou majoritairement par des partenaires français, **s'établit à 89 unités en 1994**, contre 101 à 115 en moyenne depuis 10 ans.

La diminution, dans des proportions comparables, du nombre de tournages entamés depuis le début de la présente année tend à accréditer l'idée qu'il ne s'agit pas là d'une régression conjoncturelle, mais au contraire d'une nouvelle tendance esquissée.

Cette évolution affecte essentiellement les films à « budget moyen », compris entre 15 et 25 millions de francs : 17 longs métrages de cette catégorie ont été réalisés en 1994 contre 29 en 1993.

En revanche, le montant global des investissements consentis en faveur de la production française s'est, à peu de chose près, maintenu entre 1993 et 1994. De ce fait, **la réduction quantitative des films livrés s'accompagne d'une forte augmentation du devis moyen unitaire de production**, qui s'établit à 26,1 millions de francs en 1994, en progression de 16 %.

Parallèlement, **la part relative des films à « budget élevé »** (devis supérieur à 40 millions de francs) **continue de progresser** : ils représentent 45 % des sommes investies dans la production cinématographique en 1994 (14 films) contre 34 % de celles-ci en 1993 (13 films), tandis que le record du film français le plus onéreux a été une nouvelle fois pulvérisé avec *le Hussard sur le toit* de Jean-Paul Rappeneau, dont le budget de production excède 176 millions de francs.

Dans le même temps, **le renouvellement de la création continue d'être assuré avec la production de 22 « premiers films »** d'un réalisateur en 1994, soit un retour à la moyenne observée entre 1987 et 1991 après deux

---

<sup>1</sup> non compris les films bénéficiaires de l'aide aux coproductions avec les pays d'Europe centrale et orientale, le fonds ECO, soit 4 films en 1994, contre 15 en 1993 et 11 en 1992.

années exceptionnelles, 1992 et 1993, marquées par la réalisation d'une quarantaine de premiers films.

En revanche, la production de « deuxièmes films » se maintient en 1994 au niveau honorable de vingt unités.

## **2. La marque d'une plus grande sélectivité dans les investissements réalisés par les chaînes de télévision et les SOFICA**

### *a) L'évolution des sources de financement des films d'initiative française*

Comme le rappelait opportunément M. Jacques Carat l'an passé, le financement de la production cinématographique française a subi de profonds bouleversements au cours de la dernière décennie.

- **L'apport des distributeurs**, qui jouait un rôle essentiel dans le financement de la production jusqu'à une époque récente **s'est marginalisé**. Consentie sous forme « d'à valoir » sur les recettes escomptées de l'exploitation d'un film en salle, leur contribution oscille entre 5 à 6 % du coût de production d'un film et se caractérise par une forte concentration dans les films dont le budget est particulièrement élevé.

- **A l'inverse, les chaînes de télévision sont devenues en dix ans la principale source de financement de la production cinématographique**

Leur participation, qui représentait 11,7 % des investissements en 1986, atteint désormais **un tiers de ceux-ci (33,9 % en 1994, dont 27,4 % sous forme de préachat de droits de diffusion et 6,5 % en coproduction, en progression de 10 % par rapport à 1993)**.

- Les autres sources de financement du cinéma restent proportionnellement stables, comme l'indique le tableau ci-après.

La participation des **SOFICA** s'est stabilisée au cours des dernières années autour de 5 à 7 % du budget de production des films français.

L'apport des **producteurs français** reste relativement constant, représentant un tiers des investissements.

La contribution du **secteur vidéographique** reste marginale, alors que son intervention est déterminante aux Etats-Unis.

Enfin, les **aides publiques** à la production, qu'elles soient automatiques ou sélectives, représentent au total **un peu plus de 12 %** du coût des films français.

**Structure de financement des films d'initiative française  
(1986-1994)**

(en pourcentage)

	Apports producteurs		SOFICA	Soutien automatique	Soutien sélectif	Chaînes de télévision		Cession droits vidéo	A valeur distributeur		Total
	France	Etranger				Copro- ductions	Pré-achats		France	Etranger	
1986	42,2	5,5	4,8	6,5	5,2	4,6	7,1	-	18,8	5,3	100
1987	40,3	4,9	10,5	4,2	4,5	7,6	13,4	0,7	7,3	6,6	100
1988	39,7	8,5	8,9	7,6	4,1	4,7	14,5	0,7	5,6	5,7	100
1989	36,2	16,2	7,5	9,5	4,7	3,6	14,2	1,8	1,9	4,4	100
1990	42,0	11,8	6,7	7,6	5,4	3,9	15,9	0,4	2,8	3,5	100
1991	33,0	16,0	5,9	7,6	4,7	4,6	18,9	0,7	4,4	4,2	100
1992	36,2	10,3	6,1	5,8	4,6	5,4	24,7	0,3	5,4	1,2	100
1993	33,1	11,0	5,2	7,7	5,5	5,6	25,2	0,3	5,1	1,3	100
1994	29,0	11,0	5,3	7,5	6,7	6,5	27,4	0,3	5,0	1,3	100

*b) La récente concentration des investissements des chaînes de télévision et des SOFICA dans la production*

- En 1994, les **chaînes de télévision en clair** ont préacheté ou coproduit 56 films dont 50 films d'initiative française, **soit 13 films de moins qu'en 1993**. Leur apport moyen par film continue cependant de progresser : pour TF1, il est passé de 8,9 millions de francs en 1993 à 11,7 millions de francs en 1994.

Dans le même temps, **Canal Plus** a préacheté 91 films produits en 1994, dont 75 films d'initiative français, soit autant que l'année précédente, mais sensiblement moins qu'en 1992 où les préachats portaient sur 124 films.

Les investissements des chaînes de télévision toutes catégories confondues dans la production cinématographique tendent donc à devenir plus sélectifs. Il faut sans doute voir dans cette évolution la conséquence du lien de corrélation établi entre le succès rencontré par un film auprès du public des salles de cinéma et sa capacité à faire grimper l'audimat. **Par un juste et sain**

**retour des choses, les attentes du public, spectateur ou téléspectateur, semblent devoir guider davantage les choix des investisseurs, et la plus grande sélectivité observée cette année traduire une quête de qualité.**

Si l'évolution esquissée au cours des deux dernières années devait être confirmée et refléter un réel changement de mentalités la production française pourrait sans dommage faire le deuil des produits hybrides, mi-films, mi-téléfilms, qui pour être promis à une carrière désastreuse en salles ne parviennent pas davantage à séduire les téléspectateurs.

- Le mouvement de concentration observé à l'échelon des chaînes de télévision est amplifié par un phénomène identique caractérisant les investissements des SOFICA dans la production cinématographique. **En 1994, l'intervention des SOFICA a porté sur 29 films seulement, alors qu'elles avaient investi dans la production de plus d'une cinquantaine de films par an au cours des quatre années précédentes.** Entre 1993 et 1994 cependant, le montant total de leur investissement dans la production a progressé, autorisant une forte augmentation de l'investissement moyen par film (2,6 millions de francs en 1993 ; 4,7 millions de francs en 1994).

## **II. LE BUDGET DU CINEMA POUR 1996**

### **A. LE PROJET DE LOI DE FINANCES PRÉSENTÉ PAR LE GOUVERNEMENT**

Le budget du cinéma atteindra **1.571,87 millions de francs en 1996**, en progression de 2,85 % par rapport aux crédits inscrits dans la loi de finances initiale pour 1995. Sur ce total, 1.168,38 millions de francs sont issus des recettes de la section « cinéma » du compte de soutien financier de l'industrie cinématographique et de l'industrie des programmes audiovisuels (COSIP) et 403,49 millions de francs correspondent aux dotations budgétaires du ministère de la culture.

#### **1. Les recettes de la section « cinéma » du compte de soutien continuent de progresser**

Estimé en recettes et en dépenses à 2.155,23 millions de francs, le COSIP connaît en 1995 une progression de 6,9 %, qui s'inscrit dans le prolongement de la hausse des crédits redistribués au cinéma et à l'audiovisuel en 1995 (+ 6,8 %) et surtout en 1994 (+ 11 %).

• La section « cinéma » s'équilibre à **1.168,38 millions de francs**, en progression de 3,52 %, sous l'effet conjugué de trois facteurs :

- la **taxe additionnelle perçue sur le prix des places** de cinéma (TSA) connaîtrait en 1996 une **progression limitée** (+ 0,07 %) pour s'établir à 502 millions de francs. Cette estimation, fondée sur la prévision de 130 millions de spectateurs en salle et une recette moyenne hors TSA de 32 francs par spectateur, ne semble pas irréaliste compte tenu de la bonne tenue de la fréquentation au cours des trois ans écoulés ;

- une **progression sensible** (+ 10 %) de la part des taxes et prélèvements opérés sur le chiffre d'affaires des **sociétés de télévision** au titre de la redevance, de la diffusion des messages publicitaires et des abonnements, nonobstant le maintien de la clef de répartition des recettes correspondantes entre le cinéma (38 %) et la production audiovisuelle (62 %) fixée par la loi ;

- une **légère diminution** (-2,85 %) du produit de la **taxe sur les encaissements** réalisés au titre de la **commercialisation des vidéogrammes**, en raison de l'affectation partielle (15 %), à compter de 1996, du produit escompté de cette taxe à la section « industrie des programmes audiovisuels ». Ce nouveau partage est justifié par la part croissante des produits audiovisuels dans le marché de la vidéo ;

- la **reconduction**, à hauteur de 9,88 millions de francs, de la **subvention budgétaire** affectée à la section « cinéma » par la loi de finances pour 1995, afin de compenser la perte de recettes résultant pour le COSIP de l'exonération de taxe accordée durant trois exercices aux câblo-opérateurs.

• La suppression proposée par le projet de loi de finances pour 1996 de la ligne « **remboursement des avances sur recettes** », dont le produit escompté s'établissait en 1995 à 15 millions de francs, correspond à une **clarification attendue du mécanisme de comptabilisation des remboursements effectifs des aides sélectives à la production**. Comme n'a eu de cesse de le souligner votre rapporteur avant même d'avoir la responsabilité du présent avis, les avances sur recettes n'ont réellement de l'avance que le nom. Le remboursement des aides consenties n'intervient que lorsque le film est amorti. Or, l'allongement du cycle d'amortissement des films lié notamment à leur exploitation télévisuelle et à la baisse des résultats des films français en salle rendent ce remboursement de plus en plus aléatoire. De fait, il atteint, les années fastes, à peine 10 % du montant total des avances consenties la même année.

A la suite d'une évaluation du système effectuée à la demande de M. Jacques Toubon à la fin de l'année 1994, de nouvelles orientations ont été adressées par le ministre de la culture au président de la commission d'attribution des avances sur recettes.

Désormais, les avances sur recettes ne devraient pas pouvoir bénéficier à plus de cinquante films par an (65 films en 1993 ; 58 en 1994). Elles devront être réservées aux projets au montage financier desquels elles paraissent absolument indispensables. Parallèlement, l'octroi d'une avance sur recettes sera précédée d'un contrôle systématique, par un expert comptable, des devis présentés, afin de lutter contre le gonflement artificiel des dépenses prévisibles dans le but d'obtenir une aide plus conséquente.

Enfin, la substitution, au dispositif actuel de comptabilisation des remboursements, d'un mécanisme de réaffectation des remboursements effectifs à la dotation annuelle de la commission compétente devrait inciter les services du CNC à veiller plus scrupuleusement au remboursement des avances.

## **2. Les dotations directes du ministère de la culture sont consolidées**

Les crédits inscrits au budget de l'Etat en faveur du cinéma s'établiront à **403,49 millions de francs en 1996**, correspondant à une stabilisation des moyens accordés par le ministère de la culture au cinéma. On se souvient en effet qu'au cours de l'examen de la loi de finances pour 1995, le Parlement avait complété les dotations inscrites dans le projet de loi présenté par le Gouvernement à hauteur de 28,85 millions de francs (dont 26 millions correspondent à la compensation par le budget de l'Etat des pertes de recettes du COSIP liées à l'exonération de taxes dont bénéficient temporairement les câblo-opérateurs), portant celles-ci à 399,74 millions de francs.

La reconduction de la subvention de fonctionnement du **Centre national de la cinématographie** (26,22 millions de francs) masque en réalité plusieurs évolutions, parmi lesquelles une mesure d'économie de 5 millions de francs (qui sera dans les faits compensée par un prélèvement équivalent sur le COSIP destiné à couvrir les frais de gestion) et un transfert de 5 millions de francs en provenance du titre IV correspondant à l'intégration de personnels associatifs dans les cadres de l'établissement public.

La subvention de fonctionnement accordée à **l'Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son (FEMIS)** (26,5 millions de francs) est reconduite pour la deuxième année consécutive. Cette école, installée provisoirement dans les anciens studios Pathé dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement, doit rejoindre prochainement le Palais de Tokyo où sera installé le futur Palais de l'image. Elle bénéficie par ailleurs en 1996 d'une dotation exceptionnelle de 2 millions de francs pour pourvoir au renouvellement de son matériel pédagogique.

Les crédits d'intervention destinés à soutenir l'opération « collègue au cinéma » et à financer les opérations spécifiques menées conjointement avec l'éducation nationale dans les sections A3 des lycées progressent de 2 millions de francs, pour s'établir à 26,12 millions de francs.

Les **crédits d'investissement** destinés au cinéma s'élèveront en 1996 à **91,6 millions de francs en autorisations de programme**, en progression de 3,2 % par rapport à 1995.

Sur ce total, 25 millions de francs seront affectés à l'achèvement des travaux d'aménagement du **Palais de l'image** qui rassemblera, au Palais de Tokyo, un grand musée du cinéma, une bibliothèque-filmothèque consacrée à l'image, la cinémathèque française et l'Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son (FEMIS). En outre, 14 millions de francs seront consacrés à l'équipement muséographique du musée du cinéma, au traitement et à la restauration des fonds existants, ainsi qu'à l'acquisition, au profit de l'Etat, des droits non commerciaux sur les films qui seront mis à la disposition du public lors de l'ouverture du Palais.

La poursuite du plan pluriannuel de restauration des films anciens, destiné à transférer sur pellicule acétate les films antérieurs à 1954, actuellement conservés sur un support autodestructible, le nitrate de cellulose, bénéficiera en 1996 de 44 millions de francs.

4,6 millions de francs seront enfin affectés à la poursuite des travaux de sécurité du centre de conservation des films implanté à Bois d'Arcy, en région parisienne, et 2 millions de francs seront ouverts, dans le cadre du contrat de plan Etat-région, pour la rénovation de la cinémathèque de Toulouse.

#### ***B. LE MÉCANISME DES SOFICA CONTESTÉ PAR L'ASSEMBLÉE NATIONALE***

Bien que l'amendement présenté par le rapporteur général de l'Assemblée nationale, M. Philippe Auberger, au nom de la commission des finances, de l'économie générale et du plan, et par M. Jean-Pierre Thomas, tendant à supprimer, à compter du 10 octobre 1995, les avantages fiscaux consentis aux personnes physiques ou morales qui investissent dans la production cinématographique et audiovisuelle par l'intermédiaire des sociétés de financement des industries cinématographiques et audiovisuelles (SOFICA) ait finalement été retiré par ses auteurs, l'âpreté de la discussion qui a précédé ce retrait démontre que le système des SOFICA pourrait être prochainement remis en cause.

## 1. Un dispositif souvent décrié, mais qui a fait la preuve de son efficacité

• L'article 40 de la loi n° 85-695 du 11 juillet 1985 portant diverses dispositions d'ordre économique et financier a institué un système **d'abri fiscal**, inspiré des dispositifs en vigueur au Canada et en Australie notamment, destiné à encourager l'investissement des particuliers et des entreprises dans la production cinématographique et audiovisuelle.

L'objectif recherché par les pouvoirs publics était double : **drainer vers la production cinématographique et audiovisuelle des capitaux longs ; assurer le pluralisme des financements nécessaire à une création diversifiée**. Parce que l'investissement dans le 7ème art est par nature un **investissement risqué**, l'industrie du cinéma étant avant tout une industrie de prototypes et aucune « recette » ne permettant à l'avance de garantir le succès d'un film, l'avantage consenti aux souscripteurs de parts de SOFICA figure parmi les plus avantageux du droit fiscal.

Ainsi, les personnes physiques domiciliées en France ont-elles la faculté de déduire l'intégralité des sommes versées aux SOFICA de leur revenu imposable, dans la limite toutefois de 25 % de ce revenu. La seule contrainte imposée en contrepartie de cet avantage fiscal est l'immobilisation des sommes investies pendant 8 ou 5 ans, selon que la SOFICA garantit ou non la sortie de son capital.

Les entreprises soumises à l'impôt sur les sociétés peuvent, pour leur part, pratiquer dès l'année de l'investissement un amortissement exceptionnel de 50 % des sommes souscrites au capital d'une SOFICA.

Les SOFICA agissent comme des intermédiaires financiers : leur rôle est de collecter des fonds pour les investir exclusivement dans la production cinématographique ou audiovisuelle. Leur activité est fortement encadrée. La création des SOFICA est soumise à l'agrément du ministère des finances, de même que chaque augmentation de leur capital. Elles doivent avoir pour activité exclusive le financement en capital d'oeuvres cinématographiques et audiovisuelles ayant elles-mêmes reçu l'agrément du CNC.

Les investissements des SOFICA peuvent consister en une **souscription au capital** de sociétés dont l'activité exclusive est la réalisation de telles oeuvres ou emprunter la forme de versements en numéraire réalisés par **contrat d'association à la production** d'un film, les versements intervenant alors antérieurement au début des prises de vue.

En contrepartie, les investisseurs acquièrent un droit sur les recettes d'exploitation de l'oeuvre.

**BILAN DE L'ACTIVITÉ DES SOFICA (1986-1994)**

*(en millions de francs)*

Années	Investissements dans la production		Souscription au capital de sociétés	TOTAL	« coût » fiscal
	cinéma	audiovisuel			
1986-1991	1 000,73 (309 films)	261,06 (94 oeuvres)	72,11	962,93	540
1992	179,25 (58 films)	28,64 (16 oeuvres)	-	207,89	97
1993	130,25 (50 films)	14,5 (5 oeuvres)	47,1	191,85	125
1994	132,3 (29 films)	31,51 (15 oeuvres)	29,54	193,35	134
TOTAUX	1 442,53 (74,8 %)	335,71 (17,4 %)	148,75 (7,8 %)	1 926,99	896

• Maintes fois dénoncé comme un privilège fiscal réservé aux contribuables les plus fortunés (l'avantage fiscal consenti n'est réellement intéressant que pour les contribuables imposés au taux marginal le plus élevé), le dispositif d'abri fiscal mis en place par la loi de 1985 semble pourtant avoir fait la preuve de son efficacité.

Chargé par MM. Pierre Bérégofoy et Jack Lang d'une mission de réflexion sur le financement du cinéma et l'avenir des SOFICA, M. Patrick Careil, inspecteur des finances, concluait en mai 1990 à l'utilité du système et recommandait son maintien, sous réserve de quelques améliorations.

Soulignant que l'objectif poursuivi par les Pouvoirs publics - l'orientation de capitaux longs vers la production cinématographique et audiovisuelle accompagnée d'une diversification des sources de financement - était « légitime » et qu'il avait été « atteint », l'auteur du rapport faisait également valoir que, contrairement aux idées les plus répandues, l'avantage fiscal avait effectivement bénéficié à l'industrie cinématographique et audiovisuelle plus qu'aux souscripteurs. Observant par ailleurs que l'effet de « levier » du mécanisme, c'est-à-dire le rapport entre les sommes investies dans le secteur et son coût pour l'Etat (correspondant aux moins-values

fiscales) s'établissait au minimum à 2,5 %, il jugeait la reconduction des SOFICA préférable au versement d'une subvention budgétaire destinée à compenser la marginalisation de l'apport des distributeurs dans le financement de la production, conséquence de la crise de la fréquentation.

## **2. Supprimer les SOFICA reviendrait à placer la production cinématographique dans une situation de dépendance extrême à l'égard des chaînes de télévision**

Dans le domaine de la production cinématographique, les SOFICA sont devenues aujourd'hui des partenaires importants pour le montage financier des films. Les contrats d'association à la production devant être conclus et les engagements financiers versés avant le début des prises de vue, l'apport des SOFICA contribue à alléger le risque financier pris par les producteurs et à atténuer leur dépendance à l'égard des chaînes de télévision, qui financent désormais le tiers de la production cinématographique nationale.

Certes, l'apport des SOFICA ne représente que 5 à 6 % des sommes investies chaque année dans la production d'oeuvres cinématographiques totalement ou majoritairement françaises. Et l'on peut penser que la perte de 130 millions de francs en moyenne n'affecterait pas outre mesure un secteur d'activité qui en draine chaque année près de trois milliards.

Cette analyse, purement quantitative, ne saurait être partagée par votre rapporteur. La production française ne souffre certes pas d'une pénurie de capitaux, comme on aurait pu le craindre il y a quelques années, lorsque, sous l'effet de la crise de la fréquentation, la contribution des distributeurs s'est effondrée. Cette évolution a en effet été plus que compensée par la part croissante prise par les sociétés de télévision dans la production cinématographique et nombreux sont ceux pour penser aujourd'hui que l'afflux des capitaux vers le cinéma, tout en exerçant un fâcheux effet inflationniste sur les budgets de production, en favorisant le laxisme, n'encourage pas une recherche systématique de la qualité.

Cependant, il est à craindre que la suppression des SOFICA, loin de gommer les inconvénients décrits ci-dessus, contribuerait encore à aggraver la situation actuelle, en renforçant l'emprise de la télévision sur la production cinématographique.

Si la contribution des SOFICA au financement de la production française reste globalement marginale, elle représente toutefois plus de 11 % du budget des films qui en sont bénéficiaires. De plus, la tendance à la concentration des interventions des SOFICA sur un nombre de films plus restreint, esquissée en 1994, s'accompagne d'une progression très substantielle de l'investissement moyen consenti par film : il passe de 2,6 millions de francs en 1993 à 4,7 millions de francs en 1994, en

progression de plus de 80 %. Cet apport est parfois déterminant pour la réalisation d'un film.

**Le maintien des SOFICA** apparaît donc indispensable: il est le **gage d'une création pluraliste et diversifiée**. Leur existence permet seule d'atténuer la concentration croissante des moyens de la production cinématographique dans les mains des chaînes de télévision.

Pour autant, **une réforme des modalités de fonctionnement des SOFICA paraît aujourd'hui s'imposer.**

La multiplication, au cours des trois dernières années, des SOFICA adossées à des groupes audiovisuels puissants et proposant des garanties de rachat à leurs souscripteurs a perverti le système originel.

Sur les cinq SOFICA ayant reçu l'agrément du ministère de l'économie et des finances pour procéder à des investissements au cours de l'année 1995, deux seulement n'offrent pas de garanties de rachat des parts souscrites à leur capital (Sofinergie 4 et Bymages 4) ; deux (Studio Images 2 et Cofimage 7) garantissent le rachat au pair des parts investies, et la dernière assortit son engagement de rachat d'une garantie équivalente à 95 % de la valeur nominale (Valor 4).

Cette évolution présente deux types d'inconvénients.

En gommant les risques pris par les souscripteurs de parts de SOFICA, elle ouvre la voie à la remise en cause de l'avantage fiscal qui leur est consenti en contrepartie, et qui figure, rappelons-le, parmi les plus avantageux du droit en vigueur.

En exerçant une forte attraction sur les investisseurs potentiels, elle condamne à terme l'existence de SOFICA indépendantes et concourt ainsi à la concentration des sources de financement de la production cinématographique.

Les contraintes supplémentaires imposées par le ministère de l'économie et des finances aux SOFICA abritées par des groupes audiovisuels ne paraissent pas de nature à remédier à cette situation. Ces contraintes sont de deux ordres :

- la durée d'immobilisation minimale des capitaux investis dans une SOFICA offrant des garanties de rachat est portée de 5 à 8 ans ;

- les SOFICA adossées à un groupe audiovisuel doivent consacrer 35 % de leurs investissements dans des productions non soutenues par ce groupe ; qui plus est, ces investissements « extérieurs » doivent être effectués avec une part de risque réelle, c'est-à-dire sans garantie de remboursement.

Il importe donc de réformer au plus tôt le fonctionnement des SOFICA, afin de renouer avec sa raison d'être originelle, comme ne cessent d'ailleurs de le réclamer depuis 1992 les producteurs, par l'intermédiaire de leurs organisations syndicales.

### **III. DES QUESTIONS EN SUSPENS**

M. Jacques Carat avait l'an dernier attiré l'attention des pouvoirs publics sur deux dossiers qui lui paraissaient fondamentaux pour l'avenir du cinéma français. Force est aujourd'hui à votre rapporteur de constater qu'aucune réponse n'a encore été apportée aux questions ainsi posées.

#### **A. LA RÉVISION DES RÈGLES COMMUNAUTAIRES RELATIVES À LA CHRONOLOGIE DES MÉDIAS**

La réglementation communautaire applicable à la chronologie des médias fait peser une menace directe sur l'avenir du cinéma français.

La politique nationale de soutien à l'industrie cinématographique repose en effet sur deux piliers : un mécanisme de soutien financier mis en place aux lendemains de la dernière guerre et alimenté pour partie par une taxe perçue sur les recettes d'exploitation des films en salle ; une réglementation de la diffusion des oeuvres cinématographiques par les autres médias (vidéo, télévisions) poursuivant deux objectifs complémentaires : préserver une fenêtre d'exploitation de l'oeuvre sur chaque support (chronologie des médias) et imposer une présence minimale des oeuvres françaises et européennes sur le petit écran (quotas de diffusion).

Or, le texte de l'article 7 de la directive 89/552/CEE « télévision sans frontière » est de nature à compromettre l'efficacité de cette politique.

##### **1. L'article 7 de la directive du 3 octobre 1989**

Cet article définit les règles communautaires applicables à la chronologie d'exploitation des oeuvres cinématographiques par les différents médias.

Il prévoit que les oeuvres cinématographiques ne peuvent faire l'objet d'une diffusion sur le petit écran pendant un délai de deux ans à compter de la date de la première sortie du film en salle dans un pays membre de l'Union européenne. Ce délai est ramené à un an lorsque le film est coproduit par le diffuseur. En outre, des délais plus brefs peuvent être

négociés par voie d'accords contractuels entre les détenteurs de droits et les diffuseurs.

## 2. Des règles susceptibles de compromettre l'avenir du cinéma français

Au regard des préoccupations nationales, la réglementation communautaire comporte trois inconvénients de portée inégale.

Le plus dirimant tient incontestablement dans les règles de comptabilisation des délais séparant l'exploitation des films sur les différents médias : l'article 7 fixe **la date de la première projection de l'oeuvre dans une salle de l'Union européenne** comme point de départ de la computation.

Ce choix est particulièrement illogique. Il ruine l'efficacité de la réglementation nationale et pourrait avoir des effets pervers désastreux sur l'économie du cinéma.

Dès lors qu'un film américain aura été projeté en salle dans un Etat membre de l'Union européenne bien avant sa sortie dans les salles de l'hexagone, sa diffusion télévisuelle pourra intervenir, en France, à une date rapprochée de cette sortie, voire même la précéder.

Or ce cas de figure, qui ne peut être exclu, ne **risque** pas seulement **de faire obstacle à l'application de la réglementation nationale** relative à la chronologie des médias, portant ainsi gravement atteinte à l'équilibre déjà fragile du secteur de l'exploitation cinématographique.

Il porterait également un grave **préjudice au compte de soutien** à l'industrie cinématographique, dont les recettes proviennent pour partie du produit de la taxe additionnelle perçue sur le prix des places de cinéma. En effet, les films américains attirent désormais près de 60 % du public des salles de cinéma et contribuent ainsi indirectement à l'alimentation de ce compte.

- En ouvrant expressément une possibilité de **déroger contractuellement aux délais prescrits** pour l'exploitation des films sur les différents supports, la directive semble méconnaître l'inégalité des rapports de force qu'entretiennent les producteurs et certains diffuseurs, et qui justifiait précisément la protection accordée aux ayants droit. Il est à craindre que cette faculté profite largement aux diffuseurs, et qu'elle ne permette pas en particulier de ménager une fenêtre suffisante d'exploitation des films en salle.

Il est vrai toutefois que la possibilité reconnue aux Etats membres par l'article 3 de la directive d'édicter sur le plan national des règles plus strictes permet d'envisager un encadrement des dérogations contractuelles afin de contenir les prétentions des diffuseurs les plus puissants.

- Enfin, les règles communautaires n'établissent aucune distinction entre les différents services de télévision (paiement à la séance, chaînes cryptées, chaînes en clair) et rendent donc difficile le maintien de règles différenciées à l'échelon national.

**3. Ni la proposition de la Commission ni le texte de compromis présenté par la présidence espagnole ne tiennent compte des préoccupations françaises sur ce point**

Une proposition de directive modifiant la directive « télévision sans frontière » a été adoptée par la Commission européenne en mars dernier.

Sur le point particulier qui nous préoccupe, le texte proposé n'apporte pas d'amélioration sensible à la réglementation en vigueur. Les seules modifications proposées par la Commission à l'article 7 portent en effet sur l'introduction des services de paiement à la séance et des télévisions à péage dans la chronologie des médias, avec des délais minimum d'exploitation plus courts que ceux qui prévalent pour la diffusion sur les chaînes généralistes en clair, et qui sont eux-mêmes ramenés de deux ans à dix-huit mois.

En revanche, la possibilité de déroger contractuellement aux délais réglementaires subsiste, et surtout, aucune modification n'a été apportée à la définition du point de départ de la computation des délais.

Pour la Commission européenne, cette méthode de comptabilisation est la seule qui permette d'assurer la sécurité juridique des diffuseurs et qui leur garantisse une égalité de traitement dans l'ensemble des Etats membres.

Le projet de compromis présenté au Conseil, au début du mois d'octobre, par la présidence espagnole de l'Union européenne n'offre pas davantage d'ouverture sur la question cruciale du point de départ du décompte des délais. **Le risque de voir l'efficacité de la réglementation nationale relative à la chronologie des médias anéantie reste donc aujourd'hui entier.**

Il convient que le Gouvernement français, dans la ligne de la résolution n° 32 (1995-1996) adoptée par le Sénat, en application de l'article 88-4 de la Constitution, sur le rapport de M. Adrien Gouteyron, président de la commission sénatoriale des affaires culturelles, s'attache à faire prévaloir au cours des prochaines négociations, une évolution de la directive sur ce point.

**B. UN ENCADREMENT SOUHAITABLE DE LA FIXATION DU PRIX DES PLACES PAR LES EXPLOITANTS**

De la même façon, le problème soulevé par l'incohérence des textes applicables à la fixation du prix des places de cinéma, révélé à l'occasion de la sortie nationale du film *Léon* de Luc Besson en septembre 1994, n'a pas connu de règlement au cours de l'année écoulée.

Un bref rappel des faits paraît nécessaire. Alors qu'il figurait parmi les salles programmées pour la sortie du film *Léon*, un exploitant indépendant lyonnais, qui avait annoncé publiquement son intention de fixer à 18 francs le prix des places correspondantes, s'est vu refuser la fourniture d'une copie du film par le distributeur, Gaumont Buena Vista International.

Par une ordonnance de référé en date du 22 septembre 1994, le tribunal de commerce de Paris, constatant qu'aucune référence au prix des places ne figurait dans le contrat de location du film conclu entre les deux parties, a fait droit à la demande de l'exploitant et ordonné que lui soit fournie une copie.

L'ordonnance de référé ne manque pas cependant de soulever un problème de compatibilité entre l'ordonnance du 1er décembre 1986 fixant les règles générales applicables en matière de concurrence, qui prohibe l'intervention des fabricants ou des fournisseurs dans la fixation du prix de vente par le détaillant, et le code de l'industrie cinématographique, texte particulier et plus ancien puisque datant de 1959, qui semble au contraire admettre l'éventualité d'une concertation entre l'exploitant, le distributeur et l'exploitant dans la détermination du prix des places de cinéma.

Et le tribunal de souligner : « *la cohérence (entre les deux textes) n'est pas apparente. Il s'agit (...) d'une difficulté à résoudre au fond et qui pourrait même nécessiter des retouches législatives ».*

Le 29 novembre 1994, M. Jacques Toubon, alors ministre de la culture et de la francophonie, chargeait **M. Jean-Michel Galabert**, président de la section du rapport et des études du Conseil d'Etat, d'une **mission de réflexion et de propositions** sur ce sujet.

M. Galabert a rendu ses conclusions en février dernier.

Considérant que le facteur déclenchant de la « guerre des prix », la libéralisation du prix des places opérée en 1986, présente un caractère permanent, l'auteur du rapport écarte d'emblée l'hypothèse d'un *statu quo*. Cette analyse lui paraît confortée par la faible élasticité de la demande cinématographique mise en évidence par l'expérience lyonnaise, de sorte que, pratiquée isolément, la baisse du prix des places semble engendrer un détournement de clientèle préjudiciable aux autres exploitants, et que,

conduite à une plus large échelle, l'augmentation induite de la fréquentation ne paraît pas en mesure de compenser globalement la perte de recettes correspondante, se révélant dès lors inacceptable pour les distributeurs et les producteurs.

Après avoir passé en revue les différentes réformes envisageables, M. Galabert préconise de **confirmer le principe de la rémunération des distributeurs -et, en amont, des producteurs- en pourcentage de la recette d'exploitation des films en salle**, posé par les articles 24 et 25 du code de l'industrie cinématographique, **en l'assortissant toutefois, ne serait-ce que pour les sorties nationales, de garanties offertes aux distributeurs et aux producteurs contre un bradage du prix des places par l'exploitant**. A cette fin, il suggère de **rendre obligatoire**, parmi les éléments devant impérativement figurer au contrat de location écrit signé entre le distributeur et l'exploitant, **la fixation d'une fourchette (prix plancher, prix plafond) à l'intérieur de laquelle l'exploitant recouvre une marge de liberté pour déterminer le prix des places**.

Parce qu'il constitue une dérogation aux principes posés par l'ordonnance du 1er décembre 1986, l'encadrement préconisé de la fixation du prix des places de cinéma nécessite cependant une intervention du législateur.



<p style="text-align: center;"><b>DEUXIÈME PARTIE :</b></p> <p style="text-align: center;"><b>LE THÉÂTRE DRAMATIQUE</b></p>
---

Dans le domaine de l'art dramatique, l'intervention de l'État poursuit deux objectifs complémentaires : entretenir un réseau de scènes publiques, encourager la création et favoriser l'émergence de nouveaux talents.

Des subventions sont directement accordées aux scènes publiques. Parmi celles-ci, on distingue un premier cercle, celui des six théâtres nationaux qui ont le statut d'établissement public à caractère industriel et commercial : la Comédie Française, le théâtre national de Chaillot, le théâtre national de la Colline, et le théâtre national de Strasbourg, le seul dans cette catégorie qui soit implanté en province.

Le réseau de la décentralisation dramatique comprend d'une part les centres dramatiques nationaux (33 établissements publics) et les centres dramatiques régionaux (10 établissements), et d'autre part les « scènes nationales » qui rassemblent sous une appellation générique une soixantaine d'établissements de droit privé aux statuts divers : maisons de la culture, centres d'action culturelle, etc.

L'encouragement à la création passe par le soutien accordé aux compagnies dramatiques indépendantes, au théâtre privé ainsi qu'aux auteurs.

Au total, l'ensemble des crédits consacrés au théâtre et à l'action culturelle s'élèvera à **1.487 millions de francs en dépenses ordinaires et autorisations de programme en 1996, en progression de 4,5 %** par rapport aux crédits votés en 1995.

Les subventions de fonctionnement allouées aux théâtres nationaux seront consolidées en 1996, après avoir connu une forte augmentation en 1995. En revanche, un **effort de rattrapage important devrait pouvoir être consenti en faveur de la décentralisation dramatique, des compagnies indépendantes et du théâtre privé, si les promesses inscrites dans le projet de loi de finances pour 1996 ne devaient pas être remises en cause par le Parlement ou en cours de gestion.**

## I. UNE PROGRESSION DES CRÉDITS AFFECTÉS AU SECTEUR PUBLIC DRAMATIQUE BÉNÉFICIAIRE PRIORITAIREMENT AUX ÉTABLISSEMENTS DE LA DÉCENTRALISATION

### A. LA CONSOLIDATION DES MOYENS ACCORDÉS AUX THÉÂTRES NATIONAUX

#### 1. Évolution des crédits

Les subventions d'exploitation accordées aux théâtres nationaux s'élèveront à **336,48 millions de francs en 1996**, en progression de 1,96 % par rapport à 1995.

Le tableau ci-après retrace l'évolution des dotations correspondantes et leur ventilation entre les six théâtres nationaux depuis 1993.

#### SUBVENTION D'EXPLOITATION DES THÉÂTRES DRAMATIQUES NATIONAUX (en millions de francs)

Théâtres dramatiques nationaux	1993	1994	Variations 1993-1994 (en %)	1995	Variations 1994-1995 (en %)	1996	Variations 1995-1996 (en %)
Comédie Française <sup>(1)</sup>	124,85	129,20	+3,5	136,01	+5,27	138,72	+2,0
Théâtre de Chaillot	56,01	58,92	+5,2	60,24	+2,24	61,52	+2,1
Théâtre de l'Europe	49,25	52,30	+6,2	51,23	-2,04	52,16	+1,8
Théâtre de la Colline	33,42	35,37	+5,8	37,34	+5,56	37,83	+1,3
Théâtre National de Strasbourg	39,10	39,77	+1,7	45,17	+13,58	46,22	+2,3
<b>TOTAL</b>	<b>302,63</b>	<b>315,62</b>	<b>+4,3</b>	<b>330,01</b>	<b>+4,56</b>	<b>336,48</b>	<b>+1,96</b>

<sup>(1)</sup> et caisse de retraite

(Sources : compte financier pour 1994 ; budget primitif pour 1995)

Les théâtres nationaux bénéficieront par ailleurs de **88 millions de francs de crédits d'équipement** en 1996. Sur ce total, 60 millions de francs seront consacrés à l'achèvement des travaux de rénovation du théâtre national de Strasbourg ; 25 millions de francs permettront d'entreprendre la restauration du théâtre de l'Odéon affecté au théâtre de l'Europe, afin de réaliser des travaux de sécurité indispensables et de « *refondre la scène et la salle* » ; enfin, 3 millions de francs sont prévus pour la réalisation de travaux au théâtre de Chaillot.

## BILAN D'EXPLOITATION DES THÉÂTRES NATIONAUX DRAMATIQUES

(en milliers de francs)

		1992	1993	1994
Comédie Française	Budget total dont :	154.920	159.507	164.257
	. subvention	116.216	115.877	119.928
	. ressources propres	38.704	43.630	37.253
	Dépenses dont :	102.201	106.527	107.525
	. personnel	48.980	44.430	37.422
. artistiques		79 %	78,3 %	
Pourcentage de fréquentation		78 %		(Vieux Colombier inclus)
Théâtre National de l'Odéon Théâtre de l'Europe	Budget total dont :	63.526	77.025	63.662
	. subvention	47.926	49.254	52.305
	. ressources propres	15.600	24.725	9.775
	Dépenses dont :	24.532	24.926	25.126
	. personnel	32.123	41.721	30.572
. artistiques		81 %	66,3 %	
Pourcentage de fréquentation		80 %		
Théâtre national de Chaillot	Budget total dont :	74.584	85.311	98.591
	. subvention	55.192	56.012	58.922
	. ressources propres	19.392	29.299	32.454
	Dépenses dont :	34.214	36.295	39.394
	. personnel	25.795	25.952	46.403
. artistiques		79 %	64,4 %	
Pourcentage de fréquentation		76 %		
Théâtre de la Colline	Budget total dont :	44.445	47.013	49.381
	. subvention	31.587	33.422	35.378
	. ressources propres	12.588	13.591	13.691
	Dépenses dont :	16.509	18.173	19.537
	. personnel	21.765	21.169	21.403
. artistiques		56 %	72,2 %	
Pourcentage de fréquentation		69 %		
Théâtre national de Strasbourg	Budget total dont :	38.805	47.997	45.774
	. subvention	32.611	38.574	34.802
	. ressources propres	6.194	9.423	2.809
	Dépenses dont :	27.619	29.131	27.338
	. personnel	12.475	12.671	12.150
. artistiques		61 %	76,8 %	
Pourcentage de fréquentation		54 %		

Sources : comptes financiers et budgets

## **2. La Comédie Française rénovée est dotée d'un nouveau statut et devrait bénéficier d'une troisième salle**

La Comédie Française a rouvert ses portes en janvier dernier après d'importants travaux de modernisation des installations scéniques et des conditions d'accueil du public dans la salle Richelieu.

### *a) Un nouveau statut*

**Le décret n° 95-356 du 1er avril 1995** la dote d'un nouveau statut et lui confère celui d'**établissement public national à caractère industriel et commercial**.

- Ce faisant, il met un terme à l'incertitude juridique qui entourait le statut du Théâtre français.

Fondée par lettre de cachet de Louis XIV en date du 21 octobre 1680, la Comédie Française a été longtemps régie par deux textes anciens. Le premier, datant de 1804 est toujours en vigueur : il s'agit de l'acte constitutif de la troupe. Le second, un décret de 1812, dit « décret de Moscou », pris par Napoléon, fixait les règles de fonctionnement du théâtre. Une refonte de l'organisation et du régime financier de la Comédie Française a été opérée par un décret du 27 février 1946. Ce décret, qui n'abrogeait pas tous les textes antérieurs applicables au Théâtre français, ayant par la suite subi de nombreuses modifications, les statuts de ce théâtre national étaient devenus pour le moins confus.

De plus, société privée constituée d'acteurs, la Comédie Française était gérée comme un établissement public par un administrateur nommé par décret. Sur le plan de la doctrine juridique, elle était considérée comme « *un service public de l'État dépourvu de personnalité morale mais doté de l'autonomie financière* ». Une clarification paraissait donc s'imposer.

- Le statut d'établissement public à caractère industriel et commercial répond aux exigences d'une gestion modernisée des activités de la Comédie Française.

En particulier, il abolit l'interdiction qui lui était faite de prendre des participations dans des sociétés privées, de participer à des groupements d'intérêt économique (GIE), à des groupements d'intérêt public (GIP) ou à des associations, et qui constituait un handicap lourdement ressenti ces dernières années.

Sous l'empire de ce nouveau statut, la Comédie Française va pouvoir réaliser ou entreprendre des projets que prohibaient l'ancien, parmi lesquels la prise de l'intégralité des participations en actions de la société anonyme du

Vieux Colombier (dont les parts étaient jusqu'alors détenues par la Caisse des dépôts et consignations et le théâtre de l'Odéon bien que cette salle ait été placée sous l'autorité du Théâtre français), la constitution d'une société de location de costumes avec l'Opéra national de Paris et la société française de production (SFP), ou encore la captation et l'exploitation audiovisuelle des spectacles de la troupe.

Pour autant, le nouveau statut préserve les particularités de l'institution. Il respecte en particulier la part prise par la société des comédiens français dans l'organisation et le fonctionnement de la troupe. Les principales décisions seront par ailleurs soumises aux délibérations d'un comité d'administration composé de sociétaires.

- Parmi les autres modifications, qui relèvent pour la plupart du « toilettage » des textes anciens, on relève l'**allongement de la durée du mandat de l'administrateur général**, qui est portée de trois à cinq ans, puis renouvelable de trois en trois ans.

Cette extension répond au souci exprimé depuis plusieurs années par une recommandation de votre commission des affaires culturelles, qui invitait les Gouvernements successifs à porter à cinq ans la durée du mandat de l'ensemble des administrateurs ou directeurs de théâtres publics. Elle faisait en effet observer que les règles propres au fonctionnement des institutions culturelles, et plus particulièrement à celles du secteur lyrique ou dramatique, s'accommodaient mal de la brièveté du mandat confié à leur responsable, dans la mesure où celui-ci commence par hériter de la programmation de son prédécesseur avant de pouvoir définir la sienne propre. Dès lors, avec un mandat de trois ans, la probabilité était forte que le nouvel administrateur soit contraint de quitter sa fonction avant même d'avoir pu recueillir les fruits de sa politique et su démontrer la pertinence de ses choix.

#### *b) L'attribution d'une troisième salle au théâtre français*

Le ministre de la culture a annoncé qu'une troisième salle serait prochainement mise à la disposition de la Comédie Française. Située dans le Carrousel du Louvre, cette salle, de dimension modeste (150 places), permettra de mettre en valeur le répertoire classique des pièces en un acte, sous-exploité depuis la disparition des « levers de rideau », et de présenter des pièces contemporaines courtes.

L'attribution de cette salle répond à un souhait exprimé de longue date par les administrateurs qui se sont succédés au Théâtre français.

La Comédie Française se trouve en effet confrontée aux exigences nouvelles de la mise en scène, qui a pris une importance croissante au cours des cinquante dernières années. Cette considération se traduit par un allongement des temps de répétition et de préparation nécessaires au montage

de chaque pièce ; elle a pour corollaire la régression du nombre de pièces présentées chaque année : une quinzaine de pièces aujourd'hui contre 130 en moyenne dans les années trente.

Cette évolution, amplifiée par la complexité croissante des décors, des jeux de sonorisation et d'éclairage, explique la quasi-disparition de l'alternance qui permettait, avant-guerre, de présenter quatre ou cinq spectacles différents par semaine.

Les conséquences de ces mutations sur le Théâtre français paraissent avoir été longtemps mésestimées par les pouvoirs publics.

Elles ont pourtant été analysées dès 1975 par Pierre Dux.

La diminution du nombre de spectacles induit naturellement la diminution du nombre de rôles à interpréter, et plus particulièrement encore celle des rôles importants. La situation de **sous-emploi des comédiens français**<sup>1</sup> qui en résulte se révèle peu propice au maintien dans la troupe des meilleurs éléments, et nuit indirectement à la qualité des spectacles.

Par ailleurs, la mission intrinsèque du Théâtre français, c'est-à-dire **la présentation permanente du répertoire dramatique national par une troupe de référence, n'est plus assurée**. Comme le soulignait Pierre Dux, *« les chefs d'oeuvre de notre patrimoine dramatique ne sont plus représentés de façon permanente. Il pourra s'écouler des périodes de dix, quinze ou vingt ans sans que soient jouées des pièces de l'importance du Cid, du Misanthrope ou du Mariage de Figaro. La mission essentielle de la Comédie Française n'est donc plus remplie. »*

Pour remédier à cette situation, l'auteur de ces lignes appelait de ses voeux l'édification d'un théâtre moderne doté de trois salles de dimensions différentes. Certes, le poids croissant des grandes institutions culturelles parisiennes comme la priorité assignée à l'assainissement des finances publiques, ne permettent plus d'envisager aujourd'hui une telle solution.

Il n'est pas douteux cependant que l'attribution d'une troisième salle à la Comédie Française contribuera à aplanir ces difficultés.

De plus, la situation géographique de ce théâtre, à proximité de la salle Richelieu et du musée du Louvre constitue indéniablement un atout. Sans contraindre les comédiens français à traverser Paris, elle peut se prêter à une politique d'élargissement des publics du Théâtre français surtout si, comme a évoqué M. Jean-Pierre Miquel, actuel administrateur général, les « levers de rideau » devaient être programmés vers 18 heures.

---

<sup>1</sup> Les sociétaires et les pensionnaires doivent toute leur activité artistique à la Comédie Française. Des dérogations peuvent toutefois être accordées, dans certaines conditions, après avis du comité d'administration et accord de l'administrateur général.

## **B. LA PROGRESSION DU SOUTIEN ACCORDÉ AU RÉSEAU DE LA DÉCENTRALISATION DRAMATIQUE**

Si les crédits du titre IV inscrits au bénéfice du ministère de la culture dans le projet de loi de finances ne devaient pas être remis en cause au cours de la présente discussion budgétaire ou en cours de gestion, les établissements de la décentralisation dramatique devraient pouvoir bénéficier d'un soutien accru en 1996. Les crédits correspondants atteignent **554 millions de francs** dans le projet de loi de finances, **en progression de 4,15 % par rapport à 1995**. Cette augmentation, qui bénéficiera davantage aux scènes nationales (226 millions de francs, + 5,59 %) qu'aux centres dramatiques nationaux (327,4 millions de francs, + 3,15 %) devrait permettre d'opérer une **remise à niveau salubre** après plusieurs années consécutives de stagnation, voire de régression des crédits correspondants.

- En ce qui concerne les centres dramatiques nationaux (CDN), l'année 1995 a été marquée par l'adoption d'un **nouveau contrat-type de décentralisation dramatique**.

L'arrêté du 23 février 1995 (J.O. du 15 mars) affirme « *la mission de création théâtrale dramatique d'intérêt public* » des centres dramatiques nationaux et place le projet artistique du directeur au coeur de la négociation nouée avec l'État. On rappellera qu'un CDN est, sauf exception, dirigé par un artiste : acteur, metteur en scène, auteur, dramaturge ou scénographe.

Le directeur doit s'engager à produire lui-même chaque année deux spectacles nouveaux pendant toute la durée de son mandat (trois ans, renouvelable trois fois), et à faire appel à un ou plusieurs metteurs en scène pour la réalisation de ces spectacles.

Les contraintes imposées en matière de création dramatique contemporaine sont renforcées : les CDN doivent monter trois oeuvres d'un auteur vivant de langue française (autre que le directeur) pendant la durée du contrat triennal. Un lecteur sera nommé auprès de chaque établissement pour examiner les textes reçus.

Pour favoriser l'amortissement et la diffusion des spectacles, le contrat signé entre le directeur et l'État prévoit que les productions (ou coproductions majoritaires) du centre y seront présentées un minimum de cinq fois et que trente représentations de ces spectacles devront être données dans les petites et moyennes communes situées dans le périmètre d'action du CDN.

La mission d'accueil des CDN est par ailleurs confortée : chaque saison, cinq spectacles (dont un destiné au jeune public) produits par des compagnies dramatiques indépendantes ou des scènes nationales devront y être accueillis.

Des impératifs de gestion sont par ailleurs imposés au directeur (les ressources propres doivent atteindre en moyenne 20 % du budget du centre, les dépenses administratives et techniques ne peuvent excéder 50 % de celui-ci) et la tutelle de l'État sur les centres est renforcée par l'institution d'un comité de suivi, composé de représentants de l'État, des responsables du centre et, éventuellement, de représentants des collectivités territoriales intéressées. Ce comité est chargé de suivre l'exécution du contrat ; il est tenu informé de la situation financière du centre ainsi que de l'évolution de l'emploi.

- L'augmentation des **crédits d'intervention** escomptée en 1996 devrait permettre au ministère de la culture d'accroître sa contribution aux budgets de production des centres dramatiques nationaux les plus dynamiques et de renforcer le soutien aux scènes nationales nouvellement créées, dotées d'équipements nouveaux ou implantées dans des villes moyennes.

- Pour la première fois en 1995, la direction du théâtre et des spectacles a par ailleurs décidé d'encourager l'activité d'un certain nombre de théâtres dramatiques régionaux, qui se distinguent par la qualité de leur programmation et l'importance de leur fréquentation. **13 théâtres de région ont ainsi été « missionnés »** au cours de la présente année. Si les dotations budgétaires le permettent, le ministère envisage de renforcer l'aide accordée à chacun de ces théâtres en 1996, et, dans la mesure de ses possibilités, de reconnaître trois à cinq nouveaux « théâtres missionnés » en région.

- Les établissements de la décentralisation dramatique bénéficieront par ailleurs de **59 millions de francs de crédits d'équipement**, parmi lesquels 40 millions de francs sont destinés à la construction du théâtre Sorano à Toulouse, qui abritera, à compter de 1997, un centre dramatique national.

Le solde sera consacré à l'aménagement et à la rénovation du réseau des scènes nationales et des salles de spectacles communales, dans un souci d'aménagement culturel du territoire.

## **II. LE RENOUVELLEMENT DE LA CRÉATION ET LA DÉCOUVERTE DE NOUVEAUX TALENTS**

Plusieurs actions complémentaires contribuent à encourager la création et à favoriser le renouvellement des talents : le soutien accordé aux compagnies dramatiques indépendantes, aux théâtres privés ainsi que l'aide aux auteurs.

#### A. L'AIDE AUX COMPAGNIES DRAMATIQUES

- En 1995, le montant global de l'aide consentie aux compagnies indépendantes a atteint 177,8 millions de francs. Fait notable, pour la première fois depuis 1993, ces crédits n'ont pas subi d'amputation en cours d'année.

Sur ce total, 93 millions de francs ont fait l'objet d'une attribution déconcentrée à l'échelon régional. Au total, **plus de 606 compagnies auront bénéficié d'un soutien de l'État en 1995, contre 575 en 1994 et 548 en 1993.**

En 1996, l'aide de l'État aux compagnies indépendantes devrait continuer de progresser. La direction du théâtre et des spectacles entend encourager une diversification de leurs activités et soutenir plus particulièrement celles qui sont dirigées par des acteurs ou des auteurs.

- Depuis 1990, les modalités de soutien aux compagnies indépendantes ont été différenciées pour tenir compte de situations très diverses. L'on distingue désormais :

- les compagnies les plus « expérimentées », soutenues dans le cadre de **conventions pluriannuelles de deux ou trois ans**. Ces conventions sont assorties d'un cahier des charges et ne sont pas renouvelées si les critères d'évaluation des résultats ne sont pas remplis en fin de période.

Le caractère pluriannuel de ces conventions permet de **garantir un plan de financement stable** de nature à faciliter l'élaboration d'un programme de travail de longue portée. **182 compagnies** bénéficiaient d'une telle convention en 1995 ;

- les compagnies bénéficiant d'une **aide annuelle au fonctionnement**, c'est-à-dire celles dont la notoriété ou l'implantation atteignent un niveau honorable sans toutefois permettre le conventionnement. Les critères de sélection sont appréciés par un groupe d'experts. **216 aides** de ce type ont été accordées en 1995 ;

- **les aides ponctuelles** versées soit aux projets de jeunes compagnies débutantes, soit aux projets de personnalités confirmées qui ne souhaitent pas avoir d'activité régulière de mise en scène. **208 aides au projet** ont été consenties en 1995.

Le tableau ci-après retrace l'évolution du nombre de compagnies indépendantes soutenues, par région et par type d'aide, entre 1991 et 1995.

**RÉPARTITION DES AIDES ATTRIBUÉES AUX COMPAGNIES  
INDÉPENDANTES (1991-1995)**

	CONVENTIONS PLURIANNUELLES		AIDE ANNUELLE AU FONCTIONNEMENT		AIDE AU PROJET		TOTAL PAR RÉGION	
	1991	1995	1991	1995	1991	1995*	1991	1995
ALSACE	3	3	6	8	4	5	13	16
AQUITAINE	2	5	7	10	6	12	15	27
AUVERGNE	1	3	6	2	4	7	11	12
BOURGOGNE	3	1	7	9	6	6	16	16
BRETAGNE	2	3	6	5	6	8	14	16
CENTRE	3	5	5	5	10	2	18	12
CHAMPAGNE/ ARDENNE	3	2	5	6	2	0	10	8
FRANCHE COMTE	2	4	2	5	8	2	12	11
ILE-de-FRANCE	85	96	122	82	52	51	259	229
LANGUEDOC	5	7	11	10	6	19	22	36
LIMOUSIN	2	2	2	2	3	6	7	10
LORRAINE	3	3	3	3	9	7	15	13
MIDI-PYRÉNÉES	0	2	8	8	8	8	16	18
NORD-PAS-DE- CALAIS	2	6	6	4	4	13	12	23
BASSE- NORMANDIE	0	1	6	5	0	5	6	11
HAUTE- NORMANDIE	1	4	6	5	3	5	10	14
PAYS-DE-LOIRE	4	7	9	13	5	7	18	27
PICARDIE	1	2	9	4	3	6	13	12
POITOU	1	1	4	4	10	5	15	10
P.A.C.A.	13	8	11	14	19	11	43	33
RHÔNE-ALPES	13	17	21	12	9	23	43	52
<b>TOTAUX</b>	<b>149</b>	<b>182</b>	<b>262</b>	<b>216</b>	<b>177</b>	<b>208</b>	<b>588</b>	<b>606</b>

\* L'exercice 1995 n'étant pas clos, les chiffres sont encore susceptibles de varier sur l'aide au projet.

Ce tableau fait ressortir la **très grande concentration géographique des compagnies indépendantes dans la région parisienne**, en dépit d'une évolution favorable à la province constatée entre 1991 et 1995. Alors que les compagnies implantées en Ile-de-France représentaient 44 % des compagnies aidées en 1991, elles ne constituent plus que 37,8 % de ce total en 1995.

La mise en place de la réforme des modalités d'attribution d'aides aux compagnies s'est accompagnée d'une **progression sensible du nombre de compagnies soutenues dans le cadre d'un projet pluriannuel** (+ 22 %). Si les aides ponctuelles au projet restent globalement stables, le nombre d'aides annuelles au fonctionnement a en revanche régressé de plus de 17 %. On peut donc en conclure que cette réforme a favorisé une **professionnalisation des compagnies indépendantes**, en les incitant à définir un projet artistique pluriannuel.

## **B. LE SOUTIEN AU THÉÂTRE PRIVÉ**

Le secteur privé dramatique ou « théâtre privé » est composé d'une cinquantaine de théâtres parisiens.

Le soutien accordé par l'Etat à ces salles transite par le **fonds de soutien pour le théâtre privé** géré par les professionnels et alimenté par une taxe parafiscale prélevée sur les recettes d'exploitation des adhérents, par une cotisation volontaire des théâtres qui souhaitent bénéficier de l'aide à l'équipement, et par les subventions versées respectivement par l'Etat et la Ville de Paris.

En 1994, le budget de l'association pour le soutien au théâtre privé s'établissait à **77,4 millions de francs**. Sur ce total, les deux subventions précitées atteignaient 38,3 millions de francs, soit 49,5 % des recettes (dont **22,3 millions de francs et 28,8 % pour l'État** ; 16 millions de francs et 20,7 % pour la Ville de Paris). On observera que la parité avec l'État à laquelle s'était engagée la municipalité n'est toujours pas respectée.

En 1995, la subvention de l'État a été portée à 23,3 millions de francs et la direction du théâtre et des spectacles envisage pour 1996 de lui affecter un million de francs supplémentaire.

L'aide de l'État dans ce domaine est justifiée par la part essentielle prise par le théâtre privé dans le domaine de la création dramatique et la découverte de nouveaux talents. **Or, les théâtres privés subissent actuellement les effets d'une forte régression de leur fréquentation : ils ont perdu 27 % de spectateurs depuis 1990.**

Cette évolution défavorable, conjuguée à l'inflation des budgets de production condamne désormais un théâtre privé sur deux à renoncer à une politique de création, et à se contenter d'une fonction d'accueil.

### **C. L'AIDE AUX AUTEURS DRAMATIQUES**

L'État intervient également pour favoriser un renouvellement des auteurs dramatiques.

L'aide à la création dramatique a été réformée par l'**arrêté du 2 janvier 1995**. La réforme opérée tend d'une part à recentrer l'aide à la création sur l'auteur, afin que celui-ci recouvre la maîtrise de son oeuvre, et d'autre part à accroître la mission de la commission compétente en matière de repérage de nouveaux auteurs et de découverte de textes.

Les critères de recevabilité des dossiers ont été assouplis : désormais tous les auteurs pourront présenter une demande sans que les conditions qui assortissaient ce dépôt -avoir été précédemment publié autrement qu'à compte d'auteur ou avoir été auparavant joué par une troupe professionnelle- soient encore exigées.

Les modes d'intervention de la commission ont par ailleurs été modifiés afin de mieux prendre en considération la diversité des dossiers présentés tout en évitant le saupoudrage des crédits. L'on distingue désormais deux types d'aide :

- **l'aide au montage**, réservée aux textes recueillant l'unanimité des lecteurs, et dont le montant est fixé en fonction de l'importance du projet. Sur ce total, l'auteur perçoit 10 %. Il dispose d'un délai accru (3 ans au lieu de 2 précédemment) pour trouver un metteur en scène qui s'engage à monter la pièce, et auquel est versé le solde. Il est à noter que cette aide pourra désormais également bénéficier aux théâtres nationaux et aux centres dramatiques nationaux qui accepteraient de produire la pièce, alors qu'elle était jusqu'à présent réservée aux compagnies indépendantes ou aux théâtres privés ;

- **l'aide d'encouragement à l'auteur**, comprise entre 30.000 et 40.000 francs, destinée aux jeunes auteurs dont la commission a jugé le talent prometteur. Cette aide pourra être indifféremment utilisée par l'auteur pour ses travaux d'écriture ou comme apport dans la production de sa pièce.

Parallèlement, ont été maintenues les **aides à la « recherche théâtrale »**, destinées à soutenir les projets faisant appel à des expressions multiples (théâtre, musique, danse, mime, audiovisuel, arts plastiques, ...) ainsi que les **aides « à la première reprise »**, dont la vocation est

d'encourager la première reprise de textes qui ont bénéficié de l'aide à la création dramatique lors de leur montage.

En **1995**, la commission a attribué une aide à **64 projets**, sélectionnés parmi les 498 dossiers qui lui étaient soumis, pour un montant total de **4,65 millions de francs** ; sur ce total, 38 aides ont été affectées au montage d'une pièce, 20 subventions ont été accordées à un auteur, 4 aides étaient destinées à soutenir des projets de recherche théâtrale et 2 subventions devaient favoriser la première reprise d'une pièce.

Par ailleurs, le nouveau contrat type de décentralisation dramatique arrêté en février dernier accroît la place réservée aux auteurs dans la politique théâtrale, en leur offrant la possibilité d'accéder au poste de directeur d'un centre dramatique national, en renforçant les exigences imposées en matière de création dramatique contemporaine et en rendant obligatoire la présence d'un lecteur auprès de chaque institution.

Enfin, **33 auteurs** ont bénéficié en 1995 d'une commande des pouvoirs publics, pour un montant total de 1,26 million de francs, correspondant à l'attribution de 40.000 francs par commande de texte original et de 20.000 francs pour les adaptations.

Il faut encore mentionner l'activité du **Centre national des écritures du spectacle**, installé dans la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, qui propose, depuis 1990, des résidences aux auteurs bénéficiant d'une commande de la direction du théâtre et des spectacles, d'une bourse du Centre national des lettres ou de la fondation Beaumarchais. Elle a accueilli une centaine d'auteurs ces dernières années. La Chartreuse, qui a bénéficié d'une subvention de 6,1 millions de francs en 1995, contribue également au rapprochement des auteurs, des acteurs, des metteurs en scène et des producteurs.



## EXAMEN EN COMMISSION

La commission a examiné, au cours d'une séance tenue le mercredi 15 novembre 1995, le **rapport pour avis de M. Marcel Vidal sur les crédits du cinéma et du théâtre dramatique inscrits au projet de loi de finances pour 1996.**

Un débat a suivi l'exposé du rapporteur pour avis.

**Mme Danièle Pourtaud** a rejoint le rapporteur pour avis pour estimer que les règles communautaires relatives à la chronologie des médias faisaient peser une menace sur l'avenir du cinéma français. Elle a regretté que le ministre de la culture ait indiqué ne pas pouvoir faire sienne la proposition formulée par la résolution de la commission n° 59 (1995 1996) sur ce point. A la différence du rapporteur, elle a jugé inquiétante la plus grande sélectivité des investissements réalisés par les SOFICA dans la production cinématographique, regrettant que les choix opérés par ces sociétés ne favorisent pas l'essor d'une création audacieuse. Elle a enfin regretté la faiblesse relative des crédits budgétaires affectés à l'industrie cinématographique, estimant qu'elle contribuait à faire prévaloir en ce domaine une logique commerciale.

**M. Jack Ralite** a déploré que tous les films ne bénéficient pas à l'occasion de leur sortie nationale d'une programmation en salle et d'une promotion qui offrent à chacun les mêmes chances de succès. Soulignant que les jeunes compagnies de théâtre contribuaient très souvent à la diffusion de culture dans les quartiers défavorisés sans pour autant disposer du soutien de l'Etat, il s'est demandé s'il était prévu de les faire participer aux 25 projets de quartiers.

**M. Jean Bernadaux** a demandé au rapporteur pour avis de lui préciser si les crédits du théâtre amateur relevaient du budget de la culture ou de celui de la jeunesse et des sports.

Répondant aux intervenants, **M. Marcel Vidal, rapporteur pour avis**, a apporté les précisions suivantes :

- les projets de quartiers tendent à associer l'ensemble des acteurs culturels à la réduction de la fracture sociale. On peut donc penser que les compagnies dramatiques seront invitées à y participer ;

- l'aide au théâtre amateur relève de la compétence du ministère de la jeunesse et des sports. Le ministère de la culture continue cependant d'encourager l'encadrement de la pratique amateur par des professionnels, en soutenant l'activité des compagnies dramatiques indépendantes.

A l'issue de ce débat, la commission, suivant la proposition de son rapporteur pour avis, a donné un **avis favorable à l'adoption des crédits du cinéma et du théâtre dramatique pour 1996.**