

Haute Ecole
Groupe ICHEC – ISC Saint-Louis – ISFSC



Enseignement supérieur de type long de niveau universitaire

Les impacts de la production cinématographique sur les collectivités territoriales françaises

Mémoire présenté par :

Vanille COLLIENNE

Pour l'obtention du diplôme de

Master en gestion de l'entreprise

Année académique 2018-2019

Promoteur :

Nathalie VAN DROOGENBROECK

Haute Ecole
Groupe ICHEC – ISC Saint-Louis – ISFSC



Enseignement supérieur de type long de niveau universitaire

Les impacts de la production cinématographique sur les collectivités territoriales françaises

Mémoire présenté par :

Vanille COLLIENNE

Pour l'obtention du diplôme de

Master en gestion de l'entreprise

Année académique 2018-2019

Promoteur :

Nathalie VAN DROOGENBROECK

*Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont accompagnées
tout au long de l'élaboration de ce mémoire.*

*Merci à Mme Van Droogenbroeck
Pour son temps et ses précieux conseils.*

Merci à toute l'équipe de Radar Films pour ces six mois de stage inoubliables.

À Candice Vigneron, Gabrielle de Cevins, Camille Lorillon, Damien Bonnel,

Matthieu Warter et Clément Miserez.

*Merci pour leur bienveillance, pour leur bonne humeur
et pour leur sens de l'humour indéniable*

*Un merci tout particulier à Gabrielle de Cevins
pour les échéances qu'elle a tenté de m'imposer
et pour son soutien tout au long de l'écriture de ce mémoire.*

*Merci également à Candice Vigneron
pour sa préoccupation, eu égard à mes choix professionnels.*

*Merci à Michel Woch et Aurélie Malfroy,
responsables de l'accueil des tournages en régions Grand Est
et Auvergne-Rhône-Alpes, pour le temps qu'ils m'ont accordé.
Merci également aux bureaux d'accueil des régions Île-de-France,
Occitanie, Hauts-de-France et Corse, pour leurs précieux retours.*

*Merci à ma sœur,
d'avoir rendu ces dernières semaines d'écriture plus douces*

TABLES DES MATIERES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
PARTIE 1 : LES INDUSTRIES DE LA CULTURE ET DU CINEMA	5
I. L'HISTOIRE DU CINEMA FRANÇAIS	5
II. ANALYSE DES INDUSTRIES DE LA CULTURE ET DU CINEMA	7
1. <i>La production, la distribution et l'exploitation</i>	7
2. <i>La double appartenance du cinéma à l'art et à l'industrie</i>	8
3. <i>Les singularités de l'industrie du cinéma</i>	9
4. <i>Le secteur du cinéma, une industrie culturelle</i>	14
III. LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE	24
1. <i>Le producteur</i>	24
2. <i>Le CNC</i>	27
3. <i>Le financement d'un film</i>	30
PARTIE 2 : LES AIDES DES COLLECTIVITES TERRITORIALES : LE CAS DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE	49
I. L'IMPLICATION DES COLLECTIVITES TERRITORIALES DANS LE SECTEUR PRIVE	49
II. LE FONCTIONNEMENT DES AIDES REGIONALES A LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE	50
1. <i>L'implication de l'État dans le cinéma</i>	50
2. <i>Les conventions État – CNC – Régions</i>	50
3. <i>Les fonds de soutien à la production</i>	51
4. <i>Le fonctionnement du fonds d'aide</i>	54
5. <i>Les acteurs clés</i>	61
PARTIE 3 : LES RAISONS DE L'IMPLICATION DES COLLECTIVITES TERRITORIALES DANS LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE : LES IMPACTS DES TOURNAGES SUR LES REGIONS.....	63
I. UN BESOIN DE FINANCEMENT	63
II. ANALYSE DES IMPACTS DES AIDES REGIONALES SUR LES REGIONS	64
1. <i>L'étude du CNC concernant l'évaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région</i>	65
2. <i>Les impacts identifiés</i>	68
III. CRITIQUE DE L'ETUDE DU CNC ET DU SYSTEME D'AIDE	73
1. <i>Des impacts négatifs : entre pollution et désagréments</i>	73
2. <i>Un secteur politisé</i>	78
3. <i>La difficulté de la récolte des données</i>	78
4. <i>Des résultats mitigés</i>	82
5. <i>Des collaborations artificielles</i>	83
6. <i>La rentabilité des fonds de soutien régionaux</i>	84
PARTIE 4 : LA PERSPECTIVE D'UNE PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE ECO-RESPONSABLE	89
I. ECOPROD : VERS DES TOURNAGES ECO-RESPONSABLES EN FRANCE	89
II. LE CAS DES PRODUCTIONS HOLLYWOODIENNES.....	91
III. UN ECO-TOURNAGE SYNONYME D'ECONOMIES	92
IV. LE ROLE DES REGIONS FRANÇAISES DANS L'ECO-PRODUCTION	94
V. SECOYA ECO-TOURNAGE : UN ACCOMPAGNEMENT ECO-RESPONSABLE PRIVE	96

CONCLUSION GÉNÉRALE.....	99
BIBLIOGRAPHIE.....	101
ANNEXES.....	111

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dans le cadre de ce mémoire, véritable dénouement de ces cinq années d'études à l'ICHEC, j'ai décidé d'aborder un thème qui me tient à cœur ; le cinéma. Au cours de mon parcours universitaire, j'ai constamment douté de ma place dans ce cursus, ne partageant pas l'engouement des autres étudiants, à l'égard des carrières traditionnelles auxquelles cette école nous prédestinait. C'est en deuxième année de Master que j'ai découvert la voie qui allait me permettre de conjuguer ma passion et les compétences acquises tout au long de ma formation à l'ICHEC ; la production cinématographique. L'art de gérer la fabrication d'un film, de son développement, à sa sortie en salles, une sorte de gestion de projet que je n'avais jusque-là jamais envisagée. J'ai donc choisi d'aborder ce sujet dans le cadre de mon mémoire, mais également d'effectuer mon stage dans une société de production, en France.

J'ai alors découvert la problématique du financement des films, dans un secteur largement subventionné par l'État. J'ai donc eu l'idée d'aborder la question des impacts de la production cinématographique sur le territoire français, et plus précisément, sur les collectivités territoriales du pays. L'intérêt de cette étude repose sur la capacité des régions françaises à calculer un retour sur investissement des différentes aides qu'elles accordent au secteur. En outre, l'étude de ces impacts permet aux régions d'évaluer les résultats d'une politique de subvention mise en place à l'égard du cinéma, en vue d'attirer les tournages en région, afin de dynamiser l'économie locale. Il a fallu dix ans pour qu'une étude soit enfin publiée sur le sujet. Avant de découvrir cette analyse, j'avais l'ambition de la mener à bien moi-même. Sa découverte m'a poussée à en souligner les limites.

Si j'ai choisi d'appliquer ma problématique à la France, c'est notamment en raison de mon goût pour le cinéma français. Mais c'est également, et surtout, du fait de la grande disponibilité d'informations sur le sujet. Afin de rassembler les données nécessaires à la rédaction de ce mémoire, je me suis notamment rendue à plusieurs reprises, à la bibliothèque du cinéma François Truffaut, à Paris. J'y ai découvert plusieurs ouvrages, qui se sont avérés essentiels à la mise en contexte de cette analyse. Je me suis également particulièrement appuyée sur les études menées par l'un des acteurs fondamentaux du secteur, le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC). Chaque année, le CNC publie, notamment, un bilan détaillé des activités du secteur du cinéma et de l'audiovisuel. Ces informations ont été primordiales à l'élaboration de cet exposé. Au cours de mon stage au sein de la société de production Radar Films, j'ai eu l'occasion d'observer le fonctionnement du secteur d'un point de vue plus pratique. Les membres de la société ont par ailleurs toujours pris le temps de répondre à mes nombreuses questions, au cours de ces six mois de stage. En outre, Matthieu Warter, l'un des producteurs de Radar Films m'a accordé un entretien vers la fin de mon stage, afin de répondre plus amplement à mes interrogations. Après avoir sondé un producteur, bénéficiaire de l'aide publique, j'ai souhaité interroger celles qui en sont l'origine ; les collectivités territoriales. J'ai donc constitué un questionnaire que j'ai envoyé aux différentes régions françaises (Voir ANNEXE 4 : Questionnaire adressé aux régions). Mon questionnaire s'est voulu relativement bref, afin d'augmenter mes chances d'un retour de la part des régions. Quatre d'entre elles ont répondu à mes questions par écrit, et j'ai eu l'occasion d'interviewer les régions Grand Est et Auvergne-Rhône-Alpes.

Afin de traiter la problématique de l'impact des tournages sur les régions françaises, j'ai estimé nécessaire de préciser, dans un premier temps, les spécificités de l'industrie du cinéma en France. Cette première partie entend notamment répondre à la problématique de l'appartenance du cinéma à l'industrie. Elle posera également les bases du financement de la production cinématographique. J'aborderai, dans un second temps l'historique et le fonctionnement des aides publiques au secteur du cinéma. Je présenterai ensuite, dans une troisième partie, les résultats de l'étude du CNC

concernant les impacts de ces aides sur les collectivités territoriales françaises, en vue de souligner les raisons d'une telle implication dans le secteur du cinéma. Cette partie aura également pour but de mettre cette étude en perspective, et de mettre en lumière de potentielles améliorations. Enfin, j'approfondirai l'une de mes critiques adressées à l'étude du CNC, afférente à l'absence de considération de l'impact écologique de la production cinématographique. En effet, le secteur n'est peut-être pas le plus grand pollueur de l'industrie, mais au vu des considérations environnementales actuelles, il est à mon sens indispensable d'aborder le sujet. Je traiterai ainsi la perspective d'une production éco-responsable.

En outre, ce mémoire me permettra de répondre à la question suivante : peut-on réellement se baser sur l'étude du CNC pour évaluer l'étendue des impacts de la production cinématographique sur les collectivités territoriales françaises ?

PARTIE 1 : Les industries de la culture et du cinéma

I. L'histoire du cinéma français

Il est relativement commun de dater le début du cinéma à la première projection cinématographique publique et payante. Cet événement eut lieu en France le 28 décembre 1895. Les frères Lumière projettent alors leurs premiers films dans le sous-sol du Grand Café à Paris. C'est une première mondiale, les spectateurs assistent à la projection de dix films d'une durée approximative de 50 secondes, qu'Auguste et Louis Lumière appellent des « vues ». Pour leur première vue projetée, les frères Lumière filment des ouvriers à la sortie de leur propre usine à Lyon, l'usine Lumière. Ce n'est que quelques semaines plus tard que sera projetée leur célèbre vue ; « L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat ». Cette séquence doit sa notoriété à la rumeur selon laquelle les spectateurs auraient à l'époque été apeurés à la vue de ce train qui paraissait menacer de les percuter. Les frères Lumière filment d'abord des scènes banales du quotidien, mais avec « L'arroseur arrosé », ils réalisent le tout premier film photographique de fiction (Lacagne, 2003).



Source : Bibliothèque municipale de Lyon. (2013).
La sortie de l'Usine Lumière à Lyon. Récupéré de
<http://www.linflux.com/lyon-et-region/une-fabrique-de-innovation-lumiere-sur-les-lumiere-linvention-et-linnovation-permanente/>



Source : Catalogue Lumière. (s.d.).
L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat. Récupéré de
<https://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat/>

C'est en réalité à l'Américain Thomas Edison que l'on doit les premières images animées. En 1892, ce dernier invente le premier modèle de caméra au monde, le kinétographe. Cet appareil permettait de capturer des images qui étaient ensuite mises en mouvement et projetées par un dispositif appelé le kinétoscope. L'inconvénient de ce système était alors que le film ne pouvait être visionné que par une seule personne à la fois, à travers la lentille du kinétoscope. Quelques années plus tard, les frères Lumière, fascinés par l'invention d'Edison souhaitent remédier au caractère individuel du kinétographe. Auguste et Louis Lumière révolutionnent alors le monde de la photographie en inventant le cinématographe. À la différence de l'invention d'Edison, le cinématographe

des frères Lumière permet de projeter sur un écran les images qu'il a précédemment filmées, permettant pour la première fois à un public d'assister à la projection (National Geographic, 2019).

Cette invention marque le début du cinéma-spectacle. Cette nouvelle forme d'art connaît un succès fulgurant auprès des classes populaires. Ainsi, à la fin du XIXe siècle, l'image animée révolutionne l'accès à la culture en devenant « le support culturel le plus populaire auprès des catégories sociales modestes » (Lacagne, 2003).

Les frères Lumière se mettent alors à parcourir les villes de France afin de présenter leur invention aux Français. En parallèle, ils se mettent à former des opérateurs qu'ils envoient filmer des vues dans le monde entier. A l'époque, Auguste et Louis Lumière présentent leur cinématographe au monde, en scandant que « le cinéma est une invention sans avenir » (National Geographic, 2019). Auguste Lumière déclare même que « [son] invention sera exploitée pendant un certain temps comme une curiosité scientifique, mais à part cela elle, n'a aucune valeur commerciale quelle qu'elle soit » (Blitman, 2017). Malgré ce postulat, les frères Lumière ouvrent dès 1896 les premières salles de cinéma dans plusieurs grandes villes telles que Londres, Bruxelles ou encore New York (National Geographic, 2019).

Au même moment, le magicien et professionnel du spectacle Georges Méliès, présent lors de la première représentation publique du cinématographe et stupéfait par l'invention révolutionnaire des frères Lumière, construit le premier studio de cinéma à Montreuil, près de Paris. L'idée même d'un studio composé de décors peints à la main est inédite. Dans ce premier studio, seront tournés entre six cents et huit cents films en tous genres (Lacagne, 2003).

C'est à partir de 1905, avec Charles Pathé que le cinéma prend pour la première fois une dimension industrielle et capitaliste. Si Pathé n'a pas inventé le cinéma comme les frères Lumière ou innové le secteur à la manière de Georges Méliès, il a largement contribué à son rayonnement exceptionnel (Constant, 2019). A ce titre, Charles Pathé déclare dans ses mémoires : « je n'ai pas inventé le cinéma, mais je l'ai industrialisé » (Éditions Chronique, 2013). Il est en effet à l'origine de la première multinationale vouée au loisir, lorsqu'il fonde la société Pathé Frères, en 1896. Son concurrent Léon Gaumont, ingénieur visionnaire et pionnier lui aussi de l'industrie du cinéma, crée en 1895 la société de production Gaumont, alors appelée « L. Gaumont et compagnie » (Constant, 2019).

L'objectif devient alors de vendre le plus de films possibles. Charles Pathé ainsi que ses concurrents se mettent donc à produire massivement des pellicules qu'ils vendent en premier lieu à des forains. Cela leur permet de toucher un public majoritairement

populaire. À partir de 1907, l'industrie évolue et se scinde en trois métiers ; la production, la distribution et l'exploitation. Ces trois branches sont toujours d'usage aujourd'hui. Nous en parlerons plus amplement dans la suite de cet exposé. En 1911, Léon Gaumont ouvre la plus grande salle de cinéma au monde à Paris, le Gaumont Palace, capable à l'époque d'accueillir jusqu'à 5 000 spectateurs. La vive rivalité présente entre les deux grands producteurs français les a poussés à innover dans l'industrie du cinéma (Lacagne, 2003).

En 1927, le premier film « parlant » est projeté à New York aux États-Unis. Le film musical « The Jazz Singer » réalisé par Alan Crosland et produit par Warner Bros Pictures contient pour la première fois plusieurs scènes chantées, ainsi qu'un monologue du protagoniste. Une nouvelle innovation qui implique la création de nouveaux métiers de l'industrie du cinéma. On voit alors apparaître des ingénieurs du son, des scénaristes ou encore des dialoguistes (Lacagne, 2003).

À l'époque déjà, l'engagement des pouvoirs publics français dans l'industrie cinématographique est conséquent. Sous le régime de Vichy, l'État instaure par exemple une taxe sur la place de cinéma. Cette taxe est ensuite reversée au producteur, en soutien au financement de films français. Cette taxe est toujours en vigueur aujourd'hui. À cela s'ajoutaient des actions d'aides à la promotion et à la diffusion de programmes français à l'étranger. À l'époque, l'État subventionnait également l'industrie, en permettant notamment des réductions sur les billets certains jours de l'année (Lacagne, 2003).

II. Analyse des industries de la culture et du cinéma

L'analyse du secteur du cinéma, et plus particulièrement de la production cinématographique est complexe, et ne peut être abordée de la même manière que la plupart des autres secteurs de l'économie. En voici les raisons.

1. *La production, la distribution et l'exploitation*

Dans le cadre de ce mémoire, j'aborderai principalement la production cinématographique. C'est effectivement au sein d'une société de production que j'ai effectué mon stage, mais la raison repose également sur le fait c'est à ces sociétés que sont attribuées les aides des collectivités territoriales, qui représentent le cœur de ce mémoire. Il est cependant difficile de décrire le secteur de la production cinématographique sans aborder les deux autres sous-secteurs de l'industrie du cinéma, la distribution et l'exploitation. Ensemble, ces trois branches de l'industrie permettent de présenter un produit fini aux spectateurs ; le film.

Selon l'économiste Laurent Creton (2014), « la production a pour fonction de réunir et de combiner l'ensemble des éléments nécessaires à la réalisation, et d'en assurer la viabilité ». On retrouve la fonction de production dans la fabrication de contenus en tous genres, tels que les documentaires, les séries, les court-métrages, et bien d'autres formats. Cependant, par souci de clarté, nous aborderons ici principalement la production de long-métrages, définis comme des films d'une durée au moins égale à une heure. Ainsi, le rôle de la production consiste à rassembler et à gérer les moyens financiers, commerciaux, artistiques, techniques et humains nécessaires à la fabrication d'un film.

Laurent Creton (2014) définit ensuite la distribution comme « la valorisation commerciale des films produits ». Le distributeur est l'intermédiaire entre le producteur et l'exploitant. Il achète les droits des films au producteur et se charge de leur diffusion auprès des exploitants. C'est donc au distributeur de s'assurer de l'adéquation entre le produit et le marché. Cela passe notamment par la détermination d'une date de sortie, du nombre de salles dans lesquelles sera projeté le film ou encore de la promotion du film auprès du public. C'est également le distributeur qui récupère les recettes de l'exploitation du film et qui se charge de les redistribuer aux différents ayants droit. Enfin, l'exploitation permet de présenter le produit fini aux spectateurs, par l'intermédiaire de salles de cinéma détenues par les exploitants (Creton, 2014).

Certains grands groupes de l'audiovisuel assurent deux, voire trois de ces fonctions à la fois. Ainsi, les groupes tels que Pathé ou encore UGC sont à la fois producteurs, distributeurs et exploitants. D'autres groupes tels que TF1 ou encore SND assurent la production et la distribution de leurs films. La production exécutive des films est toutefois généralement assurée par des sociétés de production indépendantes (de Cevins, communication personnelle, 20 mai 2019).

2. La double appartenance du cinéma à l'art et à l'industrie

Le cinéma a la particularité d'appartenir à la fois aux arts du spectacle et aux industries culturelles, mais de n'être en réalité reconnu par aucun d'entre eux. Le secteur du cinéma fait partie de la culture qui, selon l'anthropologue britannique Edward Tylor se définit comme une « totalité complexe qui comprend les connaissances, les croyances, les arts, les lois, la morale, la coutume, et tout autre capacité ou habitude acquise par l'homme en tant que membre de la société » (Peltier, 2003). En ce sens, le cinéma fait partie de l'industrie de la culture, dont l'étude peut également être appliquée à l'économie du cinéma.

Si l'analyse du secteur du cinéma s'avère complexe, c'est notamment dû au fait que les sciences économiques traditionnelles ne se sont intéressées aux domaines de la culture et de l'art que tardivement. Les modèles théoriques de portée générale élaborés par les économistes traditionnels s'appliquent donc difficilement au secteur du cinéma. Si Charles Pathé se vante d'avoir industrialisé le cinéma à la fin du XIX^e siècle, certains grands économistes du XIX^e siècle tels qu'Adam Smith ou David Ricardo ne reconnaissent pas l'art et la culture comme des domaines de productivité et de création de richesse. Selon eux, ces activités relèvent uniquement du loisir et ne peuvent être comparées aux acteurs de l'agriculture et de l'industrie (Creton, 2016).

Mais on ne peut pour autant nier la dimension économique du cinéma. Si toutes les activités artistiques et culturelles entraînent en réalité des implications économiques plus ou moins prononcées, les moyens mobilisés par le secteur du cinéma sont tels qu'on ne peut lui réfuter son appartenance à l'industrie, dont il est, qui plus est, largement dépendant (Creton, 2014).

Parallèlement à cela, le cinéma n'est pas non plus le bienvenu dans la famille des arts. En effet, à ses débuts, le septième art n'est pas accueilli à bras ouverts par les défenseurs des arts du spectacle qui le considèrent comme une attraction foraine vulgaire, destinée au public de masse. Ainsi, « du point de vue des arts du spectacle, le cinéma apparaît comme relativement industriel. Et du point de vue industriel, le cinéma semble fortement marqué par l'artistique » (Creton, 2014). En 1935, le critique d'art allemand Walter Benjamin soutient que le cinéma ne peut prétendre au statut d'art, car le phénomène de reproduction industrielle qui le caractérise engendre une perte inévitable de l'authenticité des œuvres qui en découlent (Creton, 2016). Mais selon Creton (2016), le cinéma est un « Art moderne par excellence », car même si la reproduction technique lui est inhérente, il existe toujours un processus essentiel de création en amont de ce procédé industriel.

3. Les singularités de l'industrie du cinéma

Le cinéma présente donc certaines singularités qui rendent complexe l'application des modèles économiques classiques à ce secteur. C'est plus généralement l'économie de la culture qui déroge aux règles des sciences économiques traditionnelles. Avant d'aborder les spécificités de cette économie, qui peuvent parfois justifier un traitement économique particulier, il est nécessaire de rappeler quelques notions basiques de l'économie. Afin d'expliquer la notion d'économie du cinéma, Laurent Creton (2014) définit l'économie de manière générale comme un moyen de « satisfaire les multiples besoins de l'être humain grâce à la combinaison et à la valorisation des ressources ». Il précise également la notion de rareté économique, qui marque l'écart entre ce que

l'humain désire et les ressources disponibles afin de satisfaire ce désir. C'est la rareté qui représente le moteur de l'activité productive. Au sein d'une économie de marché, les prix façonnent le comportement des agents économiques et leur permettent de faire des choix. À partir de cette information, les agents cherchent à maximiser leur utilité individuelle. L'offre et la demande – dont l'égalité est assurée par le prix – se rencontrent pour créer le marché.

L'étude de l'économie de l'art et de la culture est dans un premier temps restée largement ignorée par les professionnels des sciences économiques. Ce constat est principalement dû aux nombreuses exceptions de cette économie culturelle au regard des lois et postulats généraux établis par ces mêmes professionnels. À partir des années 1960, la place de la culture dans l'économie devient indéniable. Cette industrie, longtemps ignorée en raison de sa participation négligeable à l'activité économique du pays, devient enfin un sujet d'étude. Cette considération nouvelle est principalement due à l'évolution des pratiques sociales. L'augmentation du pouvoir d'achat des consommateurs, de leur temps disponible ainsi que de leur niveau d'éducation s'accompagnent effectivement, à l'époque, d'une hausse de leur part du revenu dédiée aux loisirs et à la culture (Creton, 2016).

3.1. Utilité marginale croissante

Selon l'économiste britannique Alfred Marshall, la première spécificité de l'économie du cinéma réside dans son exception à décroissance de l'utilité marginale (Creton, 2016).

Dans son cours sur la microéconomie, Sylvie Wattier, professeur d'économie à l'ICHEC (2015) rappelle les définitions de l'utilité et de l'utilité marginale. Ainsi, l'utilité représente « le degré de satisfaction procuré au consommateur par la consommation d'un bien ou d'un service ». L'utilité marginale est définie comme « la valeur qu'il attribue à la dernière unité consommée ». Wattier (2015) rappelle également que selon la loi de l'utilité marginale décroissante, plus une personne consomme un bien, plus la désirabilité de la dernière unité consommée de ce bien diminue, entraînant également la baisse de son prix. En outre, un consommateur rationnel aspire à maximiser son utilité. Il continue donc de consommer un bien désiré tant que l'utilité que lui procure la consommation d'une unité supplémentaire prime sur le coût engendré par cette unité, autrement dit sur son prix. Cette loi explique par exemple que les biens vitaux tels que l'eau ou la nourriture de base soient moins chers que les biens rares tels que les diamants.

L'économie du cinéma, et plus généralement l'économie de la culture, a la particularité de déroger à cette règle. L'utilité marginale de la culture est croissante. Dans un article du journal Le Monde (2012), l'économiste française spécialiste de l'économie de la

culture, Françoise Benhamou, compare la culture à l'héroïne. L'économiste explique que ce n'est pas en consommant une dose supplémentaire d'héroïne que le désir s'estompe. Au contraire, chaque dose ne fait qu'augmenter le désir de celui qui en consomme. Pour la culture, c'est la même chose. Selon Françoise Benhamou, « la culture, plus on la consomme, plus on aime ça, et plus on a envie d'en consommer ». L'économiste Alfred Marshall prend, lui, l'exemple de la musique. Selon lui, plus on consomme de la musique, plus on l'apprécie, et plus on en demande (Grefe, 2010).

Les biens culturels diffèrent également des biens traditionnels en ce qu'ils sont qualifiés de biens « d'expérience ». Le prix de ces biens ne représente en rien un indicateur de qualité ou de satisfaction. D'autre part, le consommateur ne peut apprécier la qualité du bien ou la satisfaction que ce bien lui procure, qu'après sa consommation. Et même après consommation du bien culturel, l'appréciation de la qualité de l'œuvre reste tout à fait subjective. C'est pour cela que les biens culturels sont également qualifiés de « biens de croyance ». En effet, la qualité d'un bien culturel est rarement connue, car son appréciation est généralement propre à celui qui l'a consommé. Contrairement à un consommateur ayant acheté un mauvais vin, un consommateur qui n'a pas aimé le livre qu'il vient de lire peut difficilement le retourner en librairie. Le vin est également un exemple de bien d'expérience, car on ne peut apprécier sa qualité qu'après sa consommation. Mais ce n'est pas un bien de croyance, étant donné qu'un mauvais vin peut être « objectivement mauvais » (Peltier, 2003).

3.2. Un secteur risqué : des investissements à long terme pour une valorisation incertaine

L'économie de la culture déroge également à certaines logiques financières inhérentes aux industries. Dans le cinéma par exemple, la production d'un seul film requiert de lourds investissements, et ce, à tous les stades de la fabrication du film. Selon le CNC (2019), le coût de moyen production d'un film de fiction en France en 2018 était de 6,01 millions d'euros, contre 0,54 millions pour les films documentaires et 12,24 millions pour les films d'animation. En revanche, la valorisation d'un film n'est connue qu'à partir de sa sortie en salles. Il est impossible de prévoir le succès d'un film et la demande qu'il rencontrera. Le risque d'échec d'un film en salles peut être atténué par certaines variables, telles que l'importance du budget, la présence d'acteurs connus, ou encore l'efficacité des stratégies de promotion. Cependant, l'association de ces variables ne garantit pas pour autant le succès d'un film. La production cinématographique est donc un secteur risqué, mais ce n'est pas nécessairement le producteur qui supporte ce risque. En effet, ce dernier transfère ces incertitudes aux autres acteurs de la production ; les distributeurs, les exploitants, ainsi que les chaînes de télévision qui préachètent le film. En toute logique, le risque est en réalité endossé par les acteurs ayant investi dans la production de ce film (Perrot, Leclerc et Verot, 2008).

En effet, dans les industries traditionnelles, les biens sont testés auprès du public par le biais de prototypes. Ces prototypes sont ajustés en fonction des réactions des consommateurs testés, et le bien ne sera mis en production que lorsque des études auront prouvé qu'il existe réellement un marché et que le public accueillera le nouveau bien de manière positive. La majorité des coûts ne sont donc engagés que lorsque l'entrepreneur a la preuve que son produit ou service est adapté au marché et qu'il a des chances de rencontrer un certain succès. Ce n'est pas le cas de l'économie du cinéma, où la quasi-totalité de l'investissement est réalisée avant même de connaître le succès potentiel du film. Les coûts fixes liés à la production d'un film sont par ailleurs bien plus élevés que pour la production de biens traditionnels. Ainsi, si un film ne rencontre aucun succès en salles dès les premiers jours d'exploitation, les producteurs ne peuvent généralement rien récupérer des investissements engendrés pour la fabrication du film (Peltier, 2003).

Si le cinéma peut être l'un des secteurs les plus rentables de la culture, c'est également le secteur qui présente le risque de production le plus élevé. De fait, les programmes de télévision peuvent, par exemple, diffuser un épisode pilote afin de tester son succès auprès du public, avant de mettre en production le reste de la saison. Les industries du livre ou du disque présentent également des risques de production moins élevés, car les seuils de rentabilités sont inférieurs, compte tenu de la présence de coûts fixes moins élevés (Peltier, 2003).

3.3. Une forme extrême d'économies d'échelle

Dans un article du magazine Cahiers français, Stéphanie Peltier (2003) insiste également sur la propension de l'économie de la culture à la création d'importantes économies d'échelle. En effet, si dans un premier temps la production d'une œuvre culturelle est relativement coûteuse, sa reproduction l'est beaucoup moins. Prenons l'exemple d'un film. Une fois qu'il est produit, il peut aisément être copié sur un DVD destiné à la vente, et ce, pour un coût quasiment nul. Ainsi, l'industrie culturelle est caractérisée par des coûts fixes élevés, et un coût marginal faible. Le coût unitaire d'un bien culturel décroît avec le nombre de consommateurs, ce qui permet donc une baisse du prix du bien ou une augmentation du budget, à mesure que le marché s'amplifie. En revanche, cette exception n'est pas uniquement propre à l'industrie de la culture. On retrouve, par exemple, la même spécificité pour des produits tels que les logiciels, les bases de données ou encore les sites web. En effet, une fois qu'un logiciel est créé, il peut être vendu à un consommateur comme à mille, sans que cela n'engendre de coûts additionnels significatifs (Peltier, 2003).

3.4. Faiblesse des gains de productivité

La faiblesse des gains de productivité qu'il est possible d'atteindre dans les arts du spectacle vivant, représente également une exception aux lois de l'économie de marché (Creton, 2016).

En 1966, les économistes William J. Baumol et William G. Bowen tentent de comprendre pourquoi tant de théâtres ferment à Broadway au début des années 1960. Il s'est avéré que leur explication s'appliquait à tous les arts du spectacle. Selon eux, ce secteur est archaïque et « caractérisé par l'impossibilité de générer des gains de productivité » (Plasseraud, 2011). D'après les deux économistes américains, le secteur des arts du spectacle est marqué par trois spécificités qui contribuent à la faiblesse de leurs gains de productivité. Dans un premier temps, le manque d'innovation au fil des années, a entraîné une faiblesse de la productivité du secteur. Le secteur est également caractérisé par une forte élasticité travail/coût. Il est, en effet, impossible de baisser les coûts de production – et donc le temps de travail – sans altérer la qualité de l'œuvre. Enfin, le secteur des arts du spectacle peine à rémunérer les artistes à leur juste valeur (Bruno, 2012).

Selon Creton (2016), la « Loi de Baumol » affirme qu'au vu de la faiblesse des gains de productivité qu'il est possible d'y générer, le secteur subit constamment des déficits qui menacent la survie de ses acteurs. Étant donné que ces déficits ne peuvent être comblés par une réduction des coûts, le secteur est devenu largement tributaire des financements externes publics et privés.

Creton (2014) explique que c'est l'invention de moyens techniques permettant l'enregistrement et la reproduction d'une même œuvre sur divers supports qui a permis à certains arts du spectacle de contourner la loi de Baumol. Prenons l'exemple du cinéma ; le coût moyen unitaire d'un film est caractérisé par le ratio suivant :

$$\text{Coût moyen unitaire d'un film} = \frac{\text{Coût total du film (production – distribution – exploitation)}}{\text{Nombre total de spectateurs}}$$

La possibilité de reproduire le film sur un nombre important de supports permet d'augmenter le nombre total de spectateurs. Ainsi, en rendant le film accessible à un public plus large, le dénominateur de notre ratio augmente, entraînant une diminution du coût moyen unitaire du film. L'industrialisation du cinéma a donc permis au secteur de générer des gains de production et de s'assurer une certaine rentabilité (Creton, 2014). En 1906, François Dussaud, un ingénieur des usines Pathé écrit que « depuis Gutenberg, aucune œuvre n'aura pesé sur la destinée humaine comme celle de l'industrie du phonographe et du cinématographe ». En effet, ces inventions sont de réelles révolutions pour le monde de la culture. Avant cela, seule l'écriture avait la

capacité d'être reproduite et commercialisée grâce à l'invention de l'imprimerie par Johannes Gutenberg, dès l'époque de la Renaissance (Plasseraud, 2011).

3.5. Dépendance vis-à-vis de l'aide publique

Si l'industrialisation du cinéma a permis d'augmenter les gains de production du secteur, sa dépendance vis-à-vis de l'aide publique et privée n'en demeure pas amoindrie.

À la fin de l'année 2018, la Ministre de la Culture française Françoise Nyssen annonçait que le budget annuel alloué à la Culture pour l'année 2019 atteindrait les 10 milliards d'euros, un montant resté relativement stable ces trois dernières années. Selon la Ministre, « la culture reste une priorité du gouvernement » (Blanchard, 2018).

L'ampleur de l'aide publique aujourd'hui accordée à la production cinématographique peut être en partie expliquée par la gestion de la reconstruction économique de l'Europe après la Seconde Guerre mondiale. En effet, dans les années qui suivirent la guerre, l'Europe accepta l'aide des États-Unis, afin de redresser l'économie du continent. Ainsi, en 1947, le secrétaire d'État américain George Marshall mit en place le Plan Marshall sous la forme d'aides financières, matérielles et techniques. À l'issue de ce Plan, et en échange du soutien économique des États-Unis, la France concéda l'ouverture des salles de cinéma du pays aux productions hollywoodiennes, par les accords Blum-Byrnes. C'est en réaction à ces accords que l'État français mit en place les premières politiques visant à aider les productions nationales dans un souci de « résister à l'impérialisme culturel américain et [de] protéger les compagnies françaises de la concurrence internationale ». A partir de 1959, l'État instaure un soutien dit « automatique » à la production cinématographique. Cette aide octroyée aux producteurs français représente un pourcentage des recettes réalisées sur le film précédemment produit par la société de production. Dans un premier temps de nature protectionniste, la justification de cette politique s'est peu à peu estompée, sans pour autant amoindrir l'ampleur de l'aide publique. Cette politique est aujourd'hui qualifiée « d'exception culturelle » (Jourdan, 2018).

4. *Le secteur du cinéma, une industrie culturelle*

4.1. L'industrie culturelle

Il est aujourd'hui impensable de nier l'importance de la culture dans l'économie française. En effet, selon une étude publiée en 2019 par le ministère de la Culture, le poids économique de la culture sur le territoire français s'élevait, en 2017, à 47,5 milliards d'euros. Ce chiffre représente la valeur ajoutée de l'ensemble des secteurs de

l'industrie de la culture en France. Ainsi, depuis 2013, la contribution directe de la culture au PIB national reste stable, aux alentours de 2,3 % (Turner, 2019). En comparaison, en 2016, l'industrie manufacturière représentait 10,1 % du PIB français. Les industries automobile et pharmaceutique représentaient, elles, respectivement 8,3 % et 5,2 % de l'industrie manufacturière, soit 0,8 % et 0,5 % du PIB de la France (DGE, 2018).

Il est cependant à noter que ces chiffres ne sont que des estimations et concernent uniquement les retombées directes de la culture. Ils ne prennent pas en compte certains impacts indirects tels que le tourisme. De plus, l'étude du ministère de la Culture indique que ces chiffres ne considèrent que partiellement les acteurs de l'économie numérique, du fait de leur caractère culturel, parfois difficile à distinguer (Turner, 2019).

Entre 2003 et 2013, la part de la culture dans l'économie du pays connaît une baisse constante. Le déclin du secteur lié aux livres et à la presse en est la cause principale. En revanche, une croissance constante observée dans les branches des arts visuels, de l'architecture et de l'audiovisuel, et plus particulièrement dans l'édition de jeux vidéo, ainsi que dans la production cinématographique, a permis à l'industrie culturelle de maintenir sa valeur ajoutée dans l'économie globale du pays. En 2017, l'audiovisuel est à l'origine de 27 % de la valeur ajoutée de l'ensemble des secteurs de la culture. Ce pourcentage place le secteur de l'audiovisuel à la première place du classement des différentes branches de la culture en terme de poids économique (Turner, 2019).

La culture représente également un employeur majeur, avec un total de 635 800 personnes travaillant dans les différentes branches de l'industrie culturelle au cours de l'année 2017. Ce chiffre correspond à 2,4 % de la population active en France. Ces employés de la culture sont principalement concentrés dans les branches du livre et de la presse (18 %), des arts visuels (16 %), de l'audiovisuel (16 %) et du spectacle vivant (15 %). Enfin, l'étude du ministère de la Culture constate qu'au sein de l'industrie culturelle, 30 % des employés ont un statut d'indépendant, contre 12 % sur l'ensemble de la population active (Turner, 2019).

En outre, l'industrie de la culture est caractérisée par une part de production non-marchande particulièrement élevée. Cette dernière représente 17 % de la production culturelle totale, contre 12 % dans les autres industries de l'économie. L'étude du Ministère de la Culture sur le poids économique de la culture (2019) définit la production culturelle marchande comme « la production de biens et de services culturels destinée à être écoulee sur le marché à un prix économiquement significatif, c'est-à-dire couvrant plus de 50 % des coûts de production », et la production culturelle non-marchande comme « des biens et des services culturels proposés aux ménages à un prix

représentant moins de 50 % des coûts de production, car bénéficiant de l'apport de dépenses publiques ».

En 2016, 1,9 % des dépenses des ménages français était consacré aux biens et services culturels et 2,1 % étaient dépensés en biens et services connexes. En ce qui concerne les sorties culturelles, les ménages y consacraient 10 % de leurs dépenses totales (Ministère de la Culture, 2018).

L'économiste Laurent Creton (2016) affirme que « les pratiques culturelles sont largement cumulatives », mais que cela n'empêche pas de considérer certains effets de substitution provenant de nouvelles offres, de l'évolution des prix ou encore du choix des consommateurs, soumis à une double contrainte financière et temporelle. Lorsqu'un consommateur envisage une sortie culturelle, il peut, par exemple, hésiter entre une séance de cinéma et une pièce de théâtre. Ces deux activités culturelles deviennent alors concurrentes et la fonction prix devient une variable clé du choix du consommateur. De par la spécificité de chaque film à l'affiche au cinéma, l'élasticité croisée de cette activité est relativement faible. Ce postulat est également applicable au reste des sorties culturelles. En ce qui concerne le prix des spectacles, le cinéma reste l'activité la moins onéreuse. Cette supposition ne considère cependant que l'achat du billet de cinéma. Il faut en réalité tenir compte du coût total de la sortie en considérant également les dépenses annexes telles que le transport ou encore la restauration.

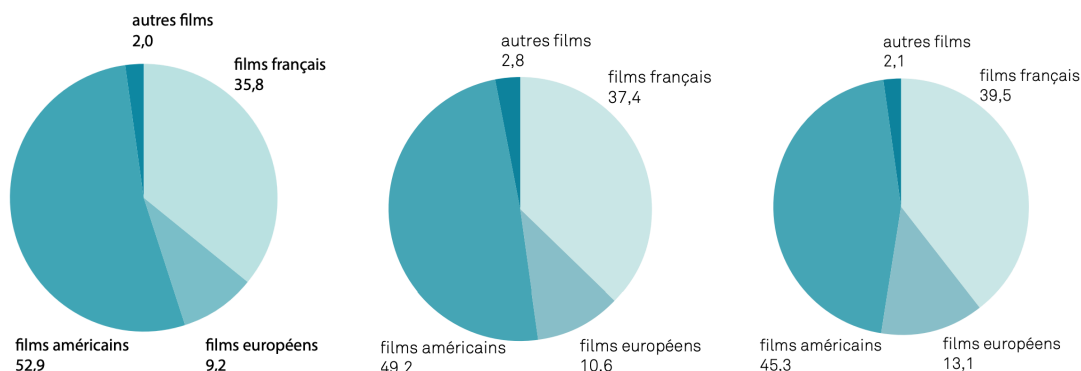
4.2. L'industrie cinématographique

En 2018, ce sont 201,1 millions de billets de cinéma qui ont été vendus en France. Cela correspond à un chiffre d'affaires total de 1,336 milliards d'euros (TVA et TSA¹ comprises), la recette moyenne par entrée s'élevant à 6,64 € toutes taxes comprises. Ces résultats placent la France à la tête du classement européens de la fréquentation cinématographique, derrière l'Allemagne (177 millions d'entrées) et le Royaume-Uni (105,4 millions d'entrées). En tout, l'Europe comptabilisait 955 millions d'entrées en 2018 (CNC, 2019).

Il est également à noter que la part de marché des films français en France s'élevait en 2018, à 39,5 %, soit une hausse de 2,1 % par rapport à 2017. En parallèle, la part de marché des films américains sur le territoire français a diminué de 3,9 % entre 2017 et 2018, pour tomber à 45,3 %. Le cinéma américain est donc toujours leader en France, mais on observe néanmoins une perte de vitesse depuis 2016. La figure 1 présente la répartition des parts de marché des films en France au cours de ces trois dernières années (CNC, 2019).

¹ TSA = Taxe Spéciale Additionnelle. La TSA est une taxe assise sur le prix des entrées payé par le spectateur. Elle est reversée sur le compte automatique du producteur (CNC, 2007).

Figure 1 : Parts de marché des films de long métrage en salles en 2016, 2017 et 2018 (%)



Source : CNC. (2017). Les principaux chiffres du cinéma en 2016.

Récupéré de
https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/les-principaux-chiffres-du-cinema-en-2016_231818

Source : CNC. (2018). Les principaux chiffres du cinéma en 2017.

Récupéré de
https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/les-principaux-chiffres-du-cinema-en-2017_555632

Source : CNC. (2019). Les principaux chiffres du cinéma en 2018.

Récupéré de
https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/les-principaux-chiffres-du-cinema-en-2018_987414

Selon le rapport de l'activité du CNC de l'année 2016, en France, le cinéma « représente près de 1 % du PIB, soit plus que l'industrie pharmaceutique ou l'industrie automobile » (CNC, 2017).

Les activités de production de films pour le cinéma sont caractérisées par le code de Nomenclature d'Activités Française (NAF) 59.11C. Le code NAF 59 correspond aux sociétés de « production de films vidéo, de programme de télévision, d'enregistrement sonores et d'édition musicale » dont le poste est détaillé dans le tableau 1 (INSEE, 2019).

Tableau 1 : Liste des codes NAF 59

59 Production de films vidéo programme télévision enregistrement sonore et édition musicale	5911A	Production de films et de programmes pour la télévision
	5911B	Production de films institutionnels et publicitaires
	5911C	Production de films pour le cinéma
	5912Z	Post-production de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision
	5913A	Distribution de films cinématographiques
	5913B	Edition et distribution vidéo
	5914Z	Projection de films cinématographiques
	5920Z	Enregistrement sonore et édition musicale

Source : INSEE. (2019). *Liste des codes NAF / APE (INSEE)*. Récupéré de
<https://www.insee.fr/fr/information/2406147>

Ce code NAF lié à la production cinématographique, est donc compris dans un code plus général, numéroté 59.11 et intitulé « Production de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision ». Ce code regroupe également les entreprises de production de films et de programmes pour la télévision (NAF 59.11A), ainsi que les entreprises de production de films institutionnels et publicitaires (NAF 59.11B) (INSEE, 2019).

- **Nombre d'entreprises**

Il n'est pas simple de mettre un chiffre précis sur le nombre d'entreprises œuvrant dans le secteur du cinéma. Afin de comptabiliser le nombre d'entreprises actives au sein du secteur de la production cinématographique, une étude réalisée par la Commission du Film d'Île-de-France (2019) propose de dénombrer les entreprises ayant versé des cotisations pour la retraite complémentaire, pour l'année en cours. En effet, le paiement de ces cotisations indique qu'au moins une personne a été employée par l'entreprise au cours de l'année considérée. Ainsi, en 2018, ce sont 1999 entreprises actives qui ont été recensées dans le secteur de la production de films pour le cinéma.

Il est indispensable de préciser que ce chiffre s'applique uniquement au secteur de la production cinématographique, et non de manière plus générale, au secteur du cinéma. L'étude de la Commission du Film d'Île-de-France (2019) fait également état du nombre d'entreprises actives dans les secteurs, de la production de films et de programmes pour la télévision (2 788 sociétés), de la production de films institutionnels et publicitaires (2 475 sociétés), et de la post-production de films cinéma, de vidéo et de programmes de TV (681 sociétés). La fabrication d'un film requiert la participation de tellement d'intervenants différents qu'il est difficile de calculer le nombre d'entreprises œuvrant dans le secteur du cinéma tout entier. On peut par exemple nommer la distribution, l'exploitation ou encore les industries techniques qui ne font pas partie de ce décompte. Une étude menée par l'Observatoire des métiers de l'audiovisuel dénombrait par exemple en 2016 un total de 9 916 entreprises dans le secteur de l'audiovisuel, composé de la production audiovisuelle et cinématographique, de la radiodiffusion, de la prestation technique et de la télédiffusion.

Cette étude (2019) nous permet également de constater la concentration de l'activité cinématographique dans la région Île-de-France. On peut effectivement observer dans le tableau 2, que plus de 70 % des entreprises de production et de post-production de contenu sont localisées en Île-de-France, exception faite des sociétés de production de films institutionnels et publicitaires, dont plus de la moitié se trouvent tout de même dans la région. La région Île-de-France (2018) affirme également être le premier lieu de tournage en France, accueillant 50 % des films tournés sur le territoire, devant la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et la région Auvergne-Rhône-Alpes.

Tableau 2 : Concentration des entreprises du secteur en région Île-de-France

	France	Ile-de-France	Proportion de sociétés en Ile-de-France
5911A - Production de films et de programmes pour la TV	2788	2040	73%
5911B - Production de films institutionnels et publicitaires	2475	1406	57%
5911C - Production de films pour le cinéma	1999	1522	76%
5912Z - Post-production de films cinéma, de vidéo et de programmes de TV	681	505	74%

Source : Adapté de « *Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Île-de-France* ». Commission du Film d'Île-de-France. 2019. Récupéré de <http://www.idf-film.com/espace-professionnel/observatoire-de-la-production-en-idf.html>.

Nous pouvons en conclure, par le grand nombre d'entreprises en activité, que le secteur de la production cinématographique est, en réalité, très peu concentré. À titre d'exemple, en 2017, 222 films d'initiative française ont été produits par 194 entreprises différentes. Dans son rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles, Dominique Boutonnat constate également que l'augmentation du nombre de films produits au cours de ces dix dernières années s'est accompagnée d'une augmentation du nombre de sociétés actives dans le secteur (Boutonnat, 2018).

Dominique Boutonnat (2018), à la tête du CNC depuis le 25 juillet 2019 observe également qu'en France, le secteur de la production cinématographique est majoritairement composé de PME¹ et minoritairement composé de TPE² qui produisent un ou moins d'un film par an. Quatre entreprises de production représentent une autre minorité du secteur, compte tenue de la quantité de films qu'elles produisent chaque année, mais également de l'ampleur des budgets qu'elles y consacrent. Ces entreprises sont Gaumont (au moins 6 films par an), Pathé (entre 5 et 6 films par an), UGC (3 à 4 films par an) ainsi que la société de production du réalisateur Luc Besson, EuropaCorp (également 3 à 4 films par an).

¹ Petites et Moyennes Entreprises

² Très Petites Entreprises

- **Effectifs déclarés**

Le secteur du cinéma est également marqué par l'embauche massive d'intermittents du spectacle. Selon l'étude de l'observatoire des métiers de l'audiovisuel (s.d.), « les artistes, ouvriers et techniciens du spectacle sont des salariés, qui alternent des périodes d'emploi et de non emploi, au travers de contrats à durée déterminée liés à une fonction temporaire par nature. (...) On parle d'intermittents dans le langage courant ». On parle également de CDDU ou Contrat à Durée Déterminée dit « d'Usage ». Au sein de la production cinématographique et audiovisuelle, on recensait en 2016, 82 % de CDDU dont 45 % de CDDU artistes et 37 % de CDDU techniciens. Le reste des types de contrats est partagé entre 10 % de CDI¹, 7 % de CDD et 1 % de pige².

Selon cette même étude (s.d.), en 2016, la production cinématographique et audiovisuelle employait un total de 146 537 personnes, tous types de contrats confondus. Cela représentait une masse salariale de 1,64 milliard d'euros, faisant de la production cinéma et TV, le plus gros employeur du secteur de l'audiovisuel (Observatoire des métiers de l'audiovisuel, s.d.). De son côté, la région Île de France (2018) affirme que la filière du cinéma emploie 19 000 salariés permanents, ainsi que 113 000 intermittents au sein de la région.

- **Le public du cinéma**

En 2018, 65,3 % des Français sont allés au moins une fois au cinéma dans l'année. Le CNC (2019) estime également que chaque spectateur est allé en moyenne 4,9 fois au cinéma au cours de l'année. Le bilan du CNC pour l'année 2018 relève qu'au cours de l'année, les Français ont dépensé 11,6 milliards d'euros en programmes audiovisuels, dont 11,6 %³ en billets de cinéma.

D'après Creton (2016), les critères d'appréciation du cinéma sont généralement moins objectivables et moins conscients que dans nombre d'autres secteurs. Les dispositions inhérentes au cinéma font intervenir « le goût, les habitudes, les références culturelles, les modèles ou les préférences » des consommateurs. Laurent Creton affirme que le cinéma ne touche pas un unique public, mais plusieurs publics dont les motivations et modes de consommation diffèrent. Au regard de nombreuses autres branches de la culture, le cinéma a la particularité de plaire tant au grand public qu'à l'élite cultivée.

¹ Contrat à Durée Indéterminée

² Un employé pigiste est rémunéré à la pigne (ou tâche) effectuée (article, reportage, photo, etc.). Il n'est pas salarié par l'organe qui l'emploi.

³ $\frac{1,336 \text{ milliards d'euros}}{11,559 \text{ milliards d'euros}} = 11,6\%$

En ce qui concerne le prix du cinéma, le consommateur fait le choix d'aller au cinéma en fonction, principalement de son budget. Le prix du billet peut lui sembler normal, acceptable ou encore excessif. C'est également en fonction de ce critère que le consommateur prendra la décision d'acheter une place de cinéma (Creton, 2016).

4.3. Concurrence et menaces

Depuis ses débuts, le cinéma subit une concurrence accrue du fait de sa substituabilité aux autres activités de l'industrie culturelle. Face au large choix du marché des biens culturels, le cinéma n'est « qu'une option parmi tant d'autres » (Creton, 2014).

La France, mais également le reste du monde, expérimente depuis quelques années un phénomène sociétal caractérisé par de profondes mutations du secteur de l'audiovisuel, accompagnées de transformations radicales des pratiques sociales des consommateurs. Ces transformations ont débuté avec l'apparition massive de postes de télévision dans les foyers de tout le pays et se sont intensifiées avec la multiplication du nombre de supports de diffusion, tant fixes que mobiles. Il devient alors possible de visionner des films à la convenance du consommateur, selon un large choix de supports (télévision, DVD, tablette, streaming, etc), mais également de lieux (chez soi, dans un train ou un avion lors d'un déplacement, etc). L'avènement de la télévision marque également la possibilité d'une consommation de contenus audiovisuels pour un coût sensiblement plus faible que le cinéma. Ainsi, les ménages se mettent à délaisser la consommation immatérielle du service offert par le cinéma, afin d'investir dans des biens d'équipement qui leur permettront notamment de visionner des films pour un coût relatif plus faible. La consommation d'un film n'est donc plus nécessairement synonyme de salle de cinéma (Creton, 2016).

Si dans un premier temps le secteur du cinéma semble menacé par l'apparition de la télévision, il en deviendra rapidement dépendant. En effet, la production cinématographique française est largement financée par les chaînes de télévision qui se sont vues imposer certaines obligations d'investissement par les professionnels du secteur du cinéma, soutenus par les pouvoirs publics (cf. infra p.41). Cette dépendance rend la filière cinématographique particulièrement sensible aux mutations du secteur audiovisuel. Aussi, le cinéma n'est pas uniquement menacé par l'émergence de nouveaux supports, mais également par l'apparition de nouveaux formats. L'immense succès des séries, provoqué notamment par l'arrivée en France du géant du numérique Américain Netflix, a largement affecté la programmation des chaînes de télévision. Aux États-Unis, les téléspectateurs ont progressivement délaissé les films de cinéma au bénéfice des séries. L'émergence de ce genre de programme représente donc une menace pour le cinéma du fait de son caractère substituable, mais également vis-à-vis de l'investissement des chaînes de télévision. En effet, aux États-Unis, les séries ont

progressivement remplacé les films en prime time des chaînes de télévision. Néanmoins, l'impact des séries sur le cinéma français est amoindri par les obligations d'investissement des diffuseurs à l'égard de la production cinématographique, que nous aborderons dans la suite de cet exposé (cf. infra p.41) (Alduy, 2011).

Le cinéma français est également largement concurrencé par le cinéma hollywoodien. En effet, comme nous avons pu l'observer précédemment, le cinéma américain contrôle près de la moitié du marché français, accaparant 47,3 % des recettes et 45,3 % des entrées (CNC, 2019).

Laurent Creton (2014) conclut que « de nombreux facteurs menacent l'avenir du cinéma : les conditions économiques, les rythmes de la société industrielle, la concurrence d'une multiplicité de loisirs, les commodités du petit écran, les tendances au repli sur l'espace domestique ». À ces différentes menaces, s'ajoutent, selon le CNC (2019), les « géants du numérique, [les] mouvements de concentration importants des acteurs Américains, [ainsi que la] bataille des contenus ».

4.4. Régulation du secteur

Comme nous l'avons vu précédemment (cf. supra p.14), l'État français intervient de manière conséquente dans le secteur du cinéma, et ce depuis l'ouverture des salles de cinéma du pays aux productions hollywoodiennes. Depuis les débuts du cinéma, le secteur est caractérisé par une régulation hors norme de la part des pouvoirs publics. Selon Dominique Boutonnat (2018), « la France s'est toujours distinguée par une politique publique en faveur du cinéma et de la création audiovisuelle d'une forte intensité ». Nous ne rentrerons cependant pas dans les détails de la régulation du secteur par les pouvoirs publics.

D'après Boutonnat (2018), la politique publique à l'égard du secteur repose sur trois éléments ;

- Les aides accordées par le CNC (cf. infra p.27) et par les collectivités territoriales (cf. infra p.32),
- L'obligation de contribution des diffuseurs à la production des œuvres, par le biais du préachat (cf. infra p.41)
- Une fiscalité aménagée, au moyen de ;
 - Une réduction du taux de TVA sur les billets de cinéma (5,5 %), mais également sur les abonnements aux chaînes de télévision (10 %).
 - Une réduction d'impôt pour les sociétés de production faisant appel au financement d'une SOFICA (cf. infra p.43)
 - Un crédit d'impôt (cf. infra p.46)

Les relations entre les différents acteurs du secteur sont également régulées. C'est notamment le cas pour la gestion de la distribution des recettes, à la suite des différentes exploitations d'un film (Boutonnat, 2018). Toutes ces notions seront approfondies dans la suite de ce mémoire.

Le CNC contribue également largement à la régulation du secteur, au travers des différents champs d'action listés par Dominique Boutonnat dans le tableau 3 ci-dessous.

Tableau 3 : Les domaines de régulation des secteurs du cinéma et de la production audiovisuelle par le CNC

◆	la délivrance d'autorisations d'exercice (pour l'exploitation cinématographique) ;
◆	le contrôle des recettes d'exploitation et de la transparence des comptes de production et d'exploitation (audits des comptes de production et d'exploitation) ;
◆	la détermination des conditions d'octroi des subventions (règlement général des aides édicté par le CNC) ;
◆	l'agrément des films et l'autorisation préalable des œuvres audiovisuelles, l'agrément des crédits d'impôt à la production (cinéma, audiovisuel) ;
◆	la tenue du registre de la cinématographie et de l'audiovisuel (RCA qui assure la publicité des actes et la sécurité financière du secteur) ;
◆	la classification des films et la délivrance des visas d'exploitation ;
◆	les sanctions des opérateurs et bénéficiaires de subventions en cas d'irrespect de la réglementation.

Source : Boutonnat. (2018). Rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles. Récupéré de <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-sur-le-financement-prive-de-la-production-et-de-la-distribution-cinematographiques-et-audiovisuelles>

III. La production cinématographique

1. *Le producteur*

Selon l'article 132-23 du code de la propriété intellectuelle (1992), « le producteur de l'œuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre ».

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous intéresserons tout particulièrement au métier de producteur de cinéma, autrement dit, à celui qui coordonne les efforts financiers, techniques, humains et artistiques, entre la conception d'un film et sa sortie en salles et sur les divers supports. Mais nous retrouvons également le rôle de producteur dans bien d'autres secteurs artistiques tels que le théâtre, la télévision, les documentaires, les séries, la musique ou encore les contenus audiovisuels du web. Dans tous ces cas, le producteur a pour rôle d'assurer la création d'une œuvre. Le métier de producteur a la particularité de combiner deux aspects qui souvent s'opposent ; l'aspect artistique et l'aspect financier. Effet, le producteur développe des idées de projets, autour desquelles il rassemble les talents et moyens techniques nécessaires. Mais il doit également être capable de trouver suffisamment de financement pour produire ces projets (Terrel et Vidal, 2012).

Un producteur est généralement à la tête d'une boîte de production qui s'occupe de la gestion quotidienne de tous les projets, à toutes les étapes de leur fabrication, qu'ils soient en développement, en production, ou qu'ils soient terminés. Selon l'article 5 du décret n°99-133 du 24 février 1999, « est dite entreprise de production déléguée, l'entreprise de production qui, dans le cadre d'une coproduction, prend l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre cinématographique et en garantit la bonne fin ». Au sein de cette structure, on retrouve généralement des chargés de production, des juristes, des chargés du développement ou encore des comptables.

On distingue généralement quatre types de producteurs en fonction notamment des responsabilités et des risques endossés. Selon Laurier (2005), ces quatre types de producteurs peuvent être classés dans les trois catégories suivantes :

- Le **producteur délégué** ; qui endosse les risques principaux
- Le **producteur associé** ; qui n'endosse pas les risques principaux et qui s'inscrit dans une relation de partenariat vis-à-vis du producteur délégué.
- Le **producteur exécutif** et le **directeur de production** ; qui n'endossent pas les risques principaux et qui se situent dans une logique de relation hiérarchique vis-à-vis du producteur délégué.

1.1. Le producteur délégué

Le producteur délégué détient la personnalité morale par le biais d'une société de production. C'est l'entité qui est responsable du projet sur les plans juridique et financier (Warter, communication personnelle, 18 mars 2019).

C'est le producteur délégué qui est à l'origine du projet, il est constamment à la recherche de nouvelles idées à développer. Un film commence toujours par une idée, qu'elle soit originale ou non. En effet, il n'est pas rare que certaines œuvres préexistantes telles que des romans ou des pièces de théâtre, fassent l'objet d'une adaptation cinématographique. Une idée d'œuvre à réaliser émane communément d'un scénariste ou d'un réalisateur, qui la soumet au producteur délégué. Ce dernier analyse alors la dimension artistique du projet, sa faisabilité, ainsi que sa place dans la ligne éditoriale de la société de production, afin de décider ou non d'y participer. Parfois, l'idée provient tout simplement du producteur délégué. Dans ce cas, ce dernier fera appel à des scénaristes afin de concrétiser son projet (Warter, communication personnelle, 18 mars 2019).

Le producteur délégué est par ailleurs propriétaire des films qu'il produit. Il en détient les droits. L'actif de la société de production est constitué notamment du catalogue de films produits ou coproduits par l'entité. Le rôle principal du producteur délégué consiste à trouver des sources de financement pour le film afin de couvrir les dépenses prévisionnelles explicitées dans le devis qui aura été préalablement établi par le producteur exécutif (cf. infra p.30). Avant toute chose, le producteur délégué doit donc établir un plan de financement qui fait apparaître toutes les sources de financement du projet. Il est impératif que ce plan de financement concorde avec le devis. Le producteur va donc présenter et défendre son projet auprès de potentiels investisseurs, afin d'obtenir un accompagnement financier sur son projet. Si ces derniers décident d'investir dans la production de l'œuvre, c'est la boîte de production qui touchera les fonds et se chargera de les redistribuer dans les différents chefs de dépenses du devis. Le producteur délégué est également un employeur majeur. C'est en effet la société de production qui emploie toutes les personnes qui participent à la création du film. Elle va donc naturellement se charger des contrats ainsi que de leurs négociations (Warter, communication personnelle, 18 mars 2019).

Enfin, en tant que gestionnaire de projet, le dessein du producteur délégué est d'assurer le respect des contraintes liées au budget, au temps et à la qualité, afin de garantir le bon achèvement du projet vis-à-vis des investisseurs. Ces partenaires financiers délèguent au producteur toute responsabilité juridique et contractuelle visant à garantir un respect scrupuleux de la loi, mais également des contrats établis entre les deux parties. À ce titre, et via la garantie de bonne fin, le producteur délégué s'engage à livrer

un film conforme aux exigences contractuelles, mais également aux éléments qui auraient été présentés aux partenaires financiers en amont (Laurier, 2005, p.74). C'est pour cette raison que le producteur délégué a son mot à dire à toutes les étapes du processus de fabrication du film.

1.2. Le producteur associé ou coproducteur

En règle générale, le terme de producteur associé est utilisé pour désigner le producteur qui n'est pas délégué. Le coproducteur non délégué n'est qu'un investisseur qui apporte un soutien financier à la production. Il ne participe pas au processus de fabrication du film dont il ne partage pas non plus la responsabilité. Le producteur associé partage cependant les risques, mais également les recettes futures, ainsi que la propriété du film (Laurier, 2005, p.75).

1.3. Le producteur exécutif

Il n'est pas automatique qu'un producteur délégué fasse appel à un producteur exécutif pour un film. En effet, l'attribution de ce poste dépend de l'importance du projet.

Lorsque cela est jugé nécessaire, un producteur exécutif est engagé par la société de production déléguée, afin d'assurer la fabrication d'un film en particulier. En effet, le producteur délégué est généralement trop accaparé par la gestion quotidienne de l'ensemble de ses projets pour gérer la fabrication entière d'un film. Il s'entourera donc d'une personne de formation plus artistique, avec une certaine expertise du terrain, pour l'aider dans sa tâche (Laurier, 2005). Contrairement au producteur délégué, le producteur exécutif ne détient pas les droits du film. Enfin, c'est généralement au producteur exécutif d'établir le devis du film sur lequel le producteur délégué se basera pour construire son plan de financement. Cette tâche est parfois attribuée au directeur de production (Warter, communication personnelle, 18 mars 2019).

Le producteur exécutif a pour rôle de coordonner les moyens techniques et humains. A ce titre, il devra constituer une équipe qui commencera à travailler sur la préparation du film en amont du tournage. Il fera ensuite appel à des prestataires techniques qui interviendront sur le tournage. Le producteur exécutif choisit généralement les chefs de poste qui choisiront à leur tour leurs assistants. Les principaux chefs de poste sont les suivants ; le réalisateur, le directeur de production, le directeur de casting, le directeur de la photographie ou encore le régisseur général, en charge notamment des repérages qui permettront aux producteurs de choisir un lieu de tournage. C'est au producteur exécutif de s'assurer du respect des contraintes temporelles et budgétaires sur le tournage (Warter, communication personnelle, 18 mars 2019).

1.4. Le directeur de production

Le directeur de production est embauché par la société de production pour s'assurer du bon déroulement du tournage. Ce dernier intervient entre la préparation du tournage et la fin du tournage, sur la partie logistique de la fabrication du film. Tout comme le producteur exécutif, le directeur de production doit s'assurer que les contraintes budgétaires et temporelles soient respectées (Laurier, 2005).

Le directeur de production est une personne de terrain qui, contrairement au producteur délégué, connaît les spécificités techniques du tournage. Il sait ce que coûte une journée de tournage dans un lieu spécifique, il sait comment rédiger des contrats de location, il sait comment demander des autorisations de tournage, il connaît les durées des tâches, etc. Lorsqu'aucun producteur exécutif n'est engagé sur le film, c'est au directeur de production que revient la tâche d'établir le devis du film. En effet, ses connaissances du terrain le rendent également apte à ce rôle (Laurier, 2005).

2. Le CNC

En 1946, le ministère de la Culture et de la Communication met en place le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, une organisation publique en charge de réguler les marchés du cinéma et de l'audiovisuel en France. Pour ce faire, le CNC participe à la réglementation du secteur et des aides accordées au cinéma et à l'image animée (CNC, 2019).

Les missions du CNC sont diverses (cf. supra p.23). L'organisme apporte notamment des aides à toutes les étapes de fabrication d'une œuvre audiovisuelle. On peut par exemple noter les aides à la création, à la production, à la distribution, aux courts métrages, à l'exploitation, etc. En outre, Le Centre soutient le développement de nouveaux supports tels qu'Internet ou les écrans mobiles. Comme mentionné précédemment, l'un des rôles principaux du CNC consiste à élaborer la réglementation du secteur, mais également à contrôler son application par les acteurs de l'industrie. À travers certaines aides, le Centre promeut aussi l'accès des œuvres à un public large. Enfin, le CNC travaille à l'élaboration de nombreuses études et bilans chiffrés du secteur, qui peuvent s'avérer utiles à de nombreux acteurs (Julliard-Mourgues, Malagnac, Priot, de Chassey et Pellenard, 2014).

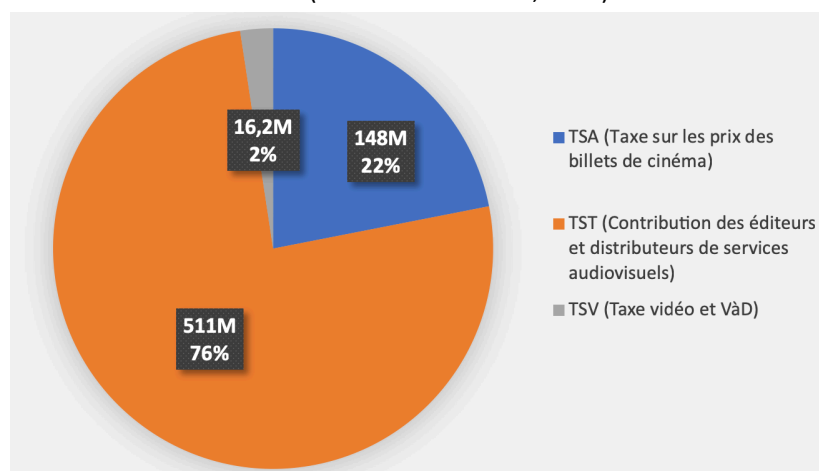
Selon le CNC (2019), la règle fondamentale du Centre est la suivante ;

« Toute personne qui tire profit de la diffusion d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles doit contribuer à la création de ces œuvres, proportionnellement à son chiffre d'affaires ».

Ainsi, afin de financer son fonds de soutien, le CNC impose notamment trois taxes aux acteurs de l'industrie. Ces taxes rapportent au Centre 99,95 % de son fonds de soutien. Le reste du fonds est financé par des recettes diverses bien plus modestes. Les trois taxes principales sont les suivantes :

- La TSA ou Taxe Spéciale Additionnelle est une taxe de 10,72 % imposée sur le prix des places de cinéma.
- La TST ou Taxe sur les Services de Télévision est une taxe imposée aux éditeurs et distributeurs de services de télévision sur les recettes publicitaires.
- La TSV ou Taxe sur la Vidéo et la vidéo à la demande. La taxe sur les services de vidéo à la demande par abonnement s'applique aux sociétés françaises, mais également aux services établis à l'étranger, qui opèrent sur le marché français. Ainsi, depuis 2017, les géants du numériques tels que Netflix ou encore Youtube sont également soumis à cette taxe (Boutonnat, 2018).

Figure 2 : Provenance des recettes du fonds de soutien en fonction des différentes taxes (en millions d'euros, en %)

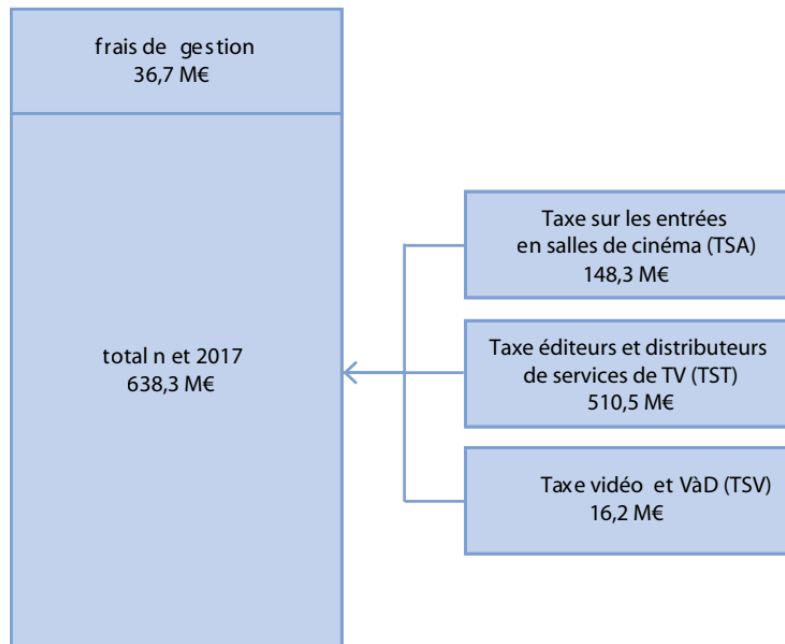


Source : Adapté du « Rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles », par Boutonnat, D. (2018). Récupéré de <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-sur-le-financement-prive-de-la-production-et-de-la-distribution-cinematographiques-et-audiovisuelles>

Ces taxes sont par la suite redistribuées à l'ensemble de la filière sous forme d'aides automatiques ou sélectives. Selon Dominique Boutonnat (2018), les aides automatiques sont « à vocation industrielle, [et visent à] développer la création et la diffusion cinématographique et audiovisuelle dans leur ensemble ». Les aides sélectives ont, elles, « un objectif plus artistique, qui favorise la diversité de la création et son renouvellement ». La redistribution des taxes à l'ensemble de la filière se fait selon la répartition suivante : « 46 % vers le cinéma, 37 % vers la production audiovisuelle et 17 % vers des dispositifs d'aide dits « transversaux » qui bénéficient aux deux secteurs » (Boutonnat, 2018).

En 2017, les recettes du fonds de soutien géré par le CNC s'élevaient à 675 millions d'euros et provenaient en majorité des trois taxes principales, dont les proportions sont explicitées dans les figures 2 et 3. Les dépenses relatives au soutien du CNC ont, quant à elles atteint la somme de 799,3 millions d'euros en 2017 (CNC, 2018). On observe donc que malgré l'ampleur des recettes engendrées par la politique de taxes du CNC, l'organisme reste tout de même déficitaire.

Figure 3 : Recettes du fonds de soutien géré par le CNC en 2017



Source : CNC. (2018). *Bilan 2017*. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2017-du-cnc_559489

Net de frais de gestion, le total des taxes qui constituent le fonds de soutien du CNC est consacré à diverses aides visant à soutenir les acteurs du secteur audiovisuel et cinématographique en France. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le CNC propose deux types d'aides ; les aides automatiques et les aides sélectives. Les aides automatiques proviennent des recettes sur l'exploitation et la distribution des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles du producteur. Le montant de ces aides est versé sur le compte automatique du producteur. Suite à cela, le producteur dispose d'un certain délai pour mobiliser ce fonds de soutien automatique pour de futurs projets, à différentes étapes de leur fabrication, sous réserve d'une justification de ces dépenses auprès du CNC. Les aides sélectives quant à elles, sont octroyées à certains projets au terme d'un processus de sélection. Les aides du CNC visent les œuvres cinématographiques, les œuvres audiovisuelles, ainsi que les créations numériques (CNC, 2019).

3. Le financement d'un film

Une fois que le producteur détient une version quasi-définitive du scénario, qu'il a trouvé un réalisateur, qu'il a pressenti les acteurs principaux ainsi que les chefs de poste les plus importants, et qu'un premier devis prévisionnel a été établi, la phase de recherche de financement peut commencer (Terrel et Vidal, 2012).

Comme pour tout projet, le fondement du financement d'un film repose sur le principe suivant ; le plan de financement doit toujours être au moins supérieur ou égal au devis. Afin de d'initier la fabrication d'une œuvre, le producteur est donc dans l'obligation de trouver des fonds suffisants pour couvrir au minimum les coûts de fabrication du film. Pour ce faire, il peut se tourner vers les différents modes de financement abordés plus loin, dans la partie intitulée « Plan de financement » (cf. infra p.31) (Terrel et Vidal, 2012).

En règle générale, un plan de financement est un document indispensable à tout projet, qui « liste, en accord avec la stratégie de l'entreprise, les ressources [dont] l'entreprise disposera pour financer ses besoins, et les emplois sur [lesquels] elle les déboursa. L'équilibre financier exige que les ressources financent les emplois. » (Manager GO!, 2019). La particularité de ce système appliqué au secteur du cinéma étant que les ressources sont exposées dans le plan de financement et les emplois sont listés dans le devis du film. Ces deux documents sont théoriques et sont établis bien en amont des dépenses réellement effectuées. C'est pour cela qu'ils sont considérés comme prévisionnels et qu'ils différeront sans nul doute des devis et plan de financement définitifs.

3.1. Le devis

Selon le dictionnaire Larousse (s.d.), un devis est un « état détaillé et estimatif de travaux à accomplir, qui constitue un avant-projet et non pas un engagement formel ». L'élaboration d'un devis est essentielle, car il permet de déterminer les montants des dépenses nécessaires à la fabrication du film. La rédaction d'un devis est complexe, étant donné qu'elle intervient bien en amont de la fabrication du film et demande donc l'abstraction de nombreuses variables encore inconnues à ce stade. Ce document sera la base de l'établissement du plan de financement, mais également des négociations auprès des potentiels investisseurs (Fougea, 2011).

Dans le cadre de la production d'un film, le devis est généralement établi selon un modèle fourni par le CNC (Voir ANNEXE 1 : Modèle de devis d'un long-métrage du CNC). Dans ce modèle, nous retrouvons les neuf postes suivants :

- Les droits artistiques
- Le personnel
- L'interprétation
- Les charges sociales
- Les décors et costumes
- Les transports, les défraiements et la régie
- Les moyens techniques
- Les pellicules
- Les laboratoires
- Les assurances et divers

Le total de ces neuf postes nous donne le budget prévisionnel global du film, qui permettra au producteur délégué d'établir un plan de financement. Ce document reprend les différentes sources de financement qui permettront de couvrir les dépenses prévisionnelles prévues par le devis. En France, en 2018, le devis moyen d'un film (tous genres confondus¹) s'élevait à 4,04 millions d'euros, soit le double de la moyenne européenne. En outre, le coût définitif moyen de production d'un film s'élevait, s'est en réalité élevé 5,25 millions d'euros (CNC, 2019).

3.2. Le plan de financement

Selon Terrel et Vidal (2012), la recherche de financement est, pour le producteur, un moyen non seulement de trouver le financement nécessaire à la création de l'œuvre, mais également de trouver des partenaires avec qui partager les risques inhérents à cette activité. Le développement d'un plan de financement de film est par ailleurs capital, car il conditionne notamment les éléments suivants :

- La décision de poursuivre ou non le projet. En effet, si le producteur n'est pas capable de trouver les fonds nécessaires pour couvrir au minimum les dépenses mentionnées dans le devis, et qu'il n'est pas prêt à revoir ce devis à la baisse, alors il est préférable d'abandonner ce projet.
- Les conditions de la production du film. Le plan de financement permet au producteur de constater la marge de manœuvre qui lui sera accordée face aux aléas et imprévus. Un plan de financement supérieur au devis accordera plus de confort au producteur.

¹ Fiction, documentaire et animation

- Les résultats financiers. De fait, le plan de financement façonne les résultats économiques du film et par conséquent, la situation financière de la société, qui se verra par exemple lésée par l'attribution de parts ou de recettes à d'autres partenaires.

Avant les années 80, la majorité des recettes liées à la fabrication d'un film provenait de son exploitation en salle. Ces recettes dépendaient donc principalement du prix de la place de cinéma. Mais ce postulat a grandement changé avec l'arrivée massive de nouvelles chaînes de télévision, tant publiques que privées, qui ont contribué à l'augmentation spectaculaire de la valeur télévisuelle des films. C'est aujourd'hui la prévente de l'œuvre aux chaînes de télévision qui représente la partie la plus importante du plan de financement (cf. infra p.41). Cependant, avec l'avènement d'Internet, de la VOD ou encore des nouvelles chaînes thématiques de la TNT la structure du financement du cinéma français pourrait de nouveau être amenée à changer (Terrel et Vidal, 2012).

Les sources principales de financement pour la production d'un long-métrage (Voir ANNEXE 2 : Modèle de plan de financement d'un long-métrage chez Radar Films) sont les subventions ou aides publiques, les minimas garantis, les préachats des diffuseurs, les SOFICA, les coproductions françaises, les coproductions étrangères et le crédit d'impôt cinéma. En général, la part apportée par le producteur représente la différence entre le plan de financement et le devis (Terrel et Vidal, 2012).

3.2.1. Les subventions ou aides publiques

a) Les avances sur recette remboursables sans intérêts

Dans la production cinématographique, toute la problématique du financement d'un film repose sur le décalage entre les dépenses et les recettes. En effet, des montants importants sont à avancer des mois, voire des années avant la sortie du film et donc avant la distribution des recettes liées à son exploitation. Les sociétés de production sont donc régulièrement en déficit de trésorerie (Warter, communication personnelle, 18 mars 2019).

Afin de remédier en partie à leurs problèmes de trésorerie, les sociétés de production peuvent bénéficier de deux aides principales, l'avance sur recettes avant réalisation du CNC et le Fonds Eurimages. Ces aides prennent la forme d'« avance[s] remboursable[s] sans intérêts sur les recettes du film » et sont attribuées avant le début du tournage aux sociétés de production sélectionnées. En effet, ces aides sont sélectives, les producteurs doivent donc présenter un dossier de demande d'aide aux comités qui se réunissent plusieurs fois par an pour délibérer et décider de l'attribution ou non de l'aide, en fonction du budget annuel de l'organisme (Terrel et Vidal, 2012). Selon le site du CNC

(2019), « le montant de l'avance et les modalités de son remboursement sont décidés par le président du CNC après avis du comité de chiffrage ». En 2018, le montant moyen accordé aux producteurs pour une avance sur recettes avant réalisation s'élevait à environ 500 000 €. Le Fonds Eurimages vise, quant à lui, à promouvoir et encourager les coproductions européennes. Le montant de l'aide est plafonné à 500 000 € et ne peut excéder 17 % du coût total de fabrication du film (Conseil de l'Europe, 2019).

En règle générale, ces aides sont prioritairement accordées aux films d'auteur. En effet, il est estimé que de par leur nature, les films commerciaux adressés au grand public auront moins de mal à trouver du financement sur le marché. Les producteurs de ces films auront donc moins besoin d'aide pour venir à bout de leurs projets (Terrel et Vidal, 2012).

b) Les aides des collectivités territoriales

Dans les années 2000, les collectivités territoriales françaises commencent à mettre en place des fonds de soutien publics dans le but de subventionner l'industrie du cinéma en région. Ces fonds de soutien proposent des aides sélectives, en contrepartie de l'utilisation des industries techniques de la région. Le but étant d'accroître les dépenses des productions en région pour, à terme, augmenter les retombées économiques locales liées aux tournages, mais également dynamiser le secteur du cinéma et de l'audiovisuel de la région. Ces subventions représentent donc des incitants visant à attirer les tournages en région (Terrel et Vidal, 2012).

En règle générale, les collectivités exigent qu'en contrepartie de la subvention, les producteurs s'engagent à tourner un certain nombre de jours dans la région, à y dépenser un certain montant, à engager un certain nombre de techniciens ou de comédiens locaux, ou encore à utiliser des prestataires et fournisseurs de la région. Les fonds de soutien ont par ailleurs tendance à favoriser les projets qui présentent un réel lien avec la région. Il est aussi généralement attendu des projets qu'ils disposent d'un minimum de financement acquis lors du dépôt du dossier de demande d'aide en région (Warter, communication personnelle, 18 mars 2019).

Il est à noter que selon l'article 211-16 du règlement général des aides financières du Centre National du Cinéma et de l'image animée (s.d.), « le montant total des aides financières attribuées pour la production d'une œuvre cinématographique de longue durée déterminée ne peut (...) être supérieur à 50 % du coût définitif de production de cette œuvre et, en cas de coproduction internationale, à 50 % de la participation française ».

Tout comme pour les avances sur recettes, les aides régionales requièrent la présentation devant une commission d'un dossier complet présentant les aspects artistiques, techniques, économiques et financiers du projet. Encore une fois, les commissions se réunissent plusieurs fois dans l'année pour étudier les dossiers, émettre un avis et proposer un chiffrage de la subvention. C'est ensuite à l'organe décisionnaire de confirmer officiellement la décision de la commission (Terrel et Vidal, 2012).

Si l'aide est accordée au projet, la société de production devra respecter les conditions énumérées au sein de la convention signée par les deux parties, afin de toucher la subvention dans son intégralité. L'aide est généralement versée au producteur selon un échéancier. Il est par exemple fréquent que la région permette au producteur de toucher un acompte à la signature de la convention. Le solde de la subvention est alors payable à la remise du rapport de dépenses régionales, afin de permettre à la région de modifier le montant de sa subvention dans l'hypothèse où le producteur n'aurait pas respecté l'intégralité des conditions préalablement négociées (Terrel et Vidal, 2012).

Selon le CNC (2019), en 2018, les territoires français ont aidé 122 films pour une contribution totale s'élevant à 26,83 millions d'euros. Les régions sont, en réalité, les collectivités territoriales qui apportent la grande majorité de ces aides, à concurrence de 97,5 % du total des aides des collectivités. Le tableau 4 permet d'analyser l'évolution du nombre de films aidés par les collectivités, ainsi que l'évolution des montants engagés entre les années 2009 et 2018.

Tableau 4 : Les aides publiques des collectivités territoriales à la production cinématographique.

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
nombre de films aidés	90	99	93	84	96	80	112	101	96	118
dont FIF ¹	85	92	83	79	92	74	99	98	91	108
montant des aides (M€) ²	19,36	22,01	20,90	16,22	21,56	16,04	21,39	20,87	20,39	25,72

Source : CNC.

¹ Films d'initiative française.

² Y compris apports du CNC.

Source : CNC. (2018). *La production cinématographique en 2018*. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-production-cinematographique-en-2018_959126

En 2017, l'organisme Film France révèle que 49 % des films tournés en France ont été aidés par les fonds de soutien à la production des collectivités territoriales (Film France, 2018).

Les aides régionales sont un sujet essentiel à ce mémoire. Nous aborderons leur origine, ainsi que leur fonctionnement dans la seconde partie de cet exposé.

3.2.2. *Les minima garantis ou mandats*

Les minima garantis représentent des avances fermes et définitives octroyées par des mandataires, sur les recettes futures provenant de l'exploitation du film sur un support en particulier. On parle également de mandats. Les mandataires versent cette avance au producteur délégué en amont de la production du film, en contrepartie de la cession d'un droit d'exploitation du film sur un support en particulier (Beuré, Danard, Jardillier et Jeanneau, 2013).

Il existe autant de mandataires, et donc de minima garantis, qu'il y a de supports sur lesquels le film est exploité. Les mandataires travaillent à l'exploitation du film sur ces différents supports, et pour ce travail, ainsi que pour les risques encourus en investissant dans le projet, ils perçoivent une commission sur les bénéfices générés par l'exploitation du film sur leur support. Ils sont par ailleurs prioritaires dans la récupération, sur les recettes, de leur apport initial. En effet, le producteur délégué et les différents ayants droit ne récupèrent aucune recette tant que les minima garantis, ainsi que les commissions négociées n'ont pas été remboursés aux mandataires. En revanche, si le mandataire ne parvient pas à récupérer son minimum garanti, alors il enregistre une perte dont le producteur n'est, en aucun cas, responsable (Terrel et Vidal, 2012).

Selon Terre et Vidal (2012), les principaux supports, et donc les principaux minima garantis, sont les suivants :

- L'exploitation du film en salles
- L'exploitation vidéo du film
- L'exploitation du film à l'étranger

a) L'exploitation des droits cinématographiques, ou le mandat salles

Un distributeur est mandaté par le producteur pour assurer la commercialisation et l'exploitation¹ du film dans les salles de cinéma de toute la France. Le distributeur se charge de choisir les salles françaises dans lesquelles le film sera diffusé, et de négocier avec les exploitants et programmeurs de ces salles. Il décide aussi du nombre de copies du film à tirer et se charge de les faire parvenir aux différentes salles de cinéma du territoire. Enfin, le rôle du distributeur consiste aussi à assurer le plan de communication autour du film (Terrel et Vidal, 2012).

Notons par ailleurs que c'est au distributeur de payer tous les frais liés à son activité. Ces frais sont appelés « frais d'édition » et reprennent notamment les coûts de tirage ainsi que les coûts d'acheminement de ces tirages vers les salles, les coûts liés aux

¹ Le secteur de l'exploitation fait référence aux activités liées à la projection d'un film dans une salle de cinéma. En France, les plus grands exploitants sont Gaumont Pathé, UGC, Kinépolis, ou encore MK2.

apparitions dans les médias, les bandes annonces dans les salles ou encore le coût de la tournée de l'équipe du film en province (Terrel et Vidal, 2012).

Le distributeur se rémunère uniquement sur les recettes provenant des salles de cinéma. Ces recettes sont appelées Recettes Brutes Distributeur. Selon le CNC (2019), en 2018, les Recettes Brutes Distributeur représentaient 42,3 % du prix de la place de cinéma. Sur ce pourcentage, le distributeur espère récupérer en premier lieu, les frais d'édition engagés pour la commercialisation du film, ainsi que le minimum garanti apporté à la production de l'œuvre. Si les recettes en salles sont assez élevées pour permettre au distributeur de récupérer ces deux montants, alors ce dernier peut s'octroyer sa commission, qui varie généralement entre 15 % et 30 %. Ce n'est que lorsque le distributeur a pu récupérer ses frais d'édition, son minimum garanti, ainsi que sa commission, que le producteur et les autres ayants droit peuvent commencer à toucher les recettes de l'exploitation du film en salles (Terrel et Vidal, 2012).

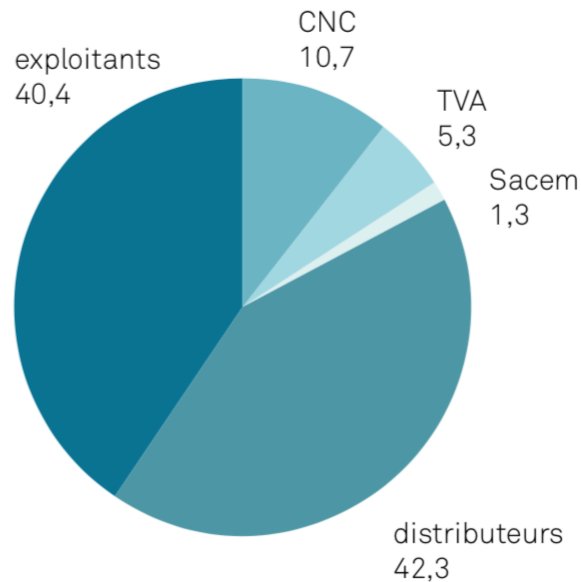
Il est intéressant de noter que le distributeur n'apporte pas toujours de minimum garanti pour le financement d'un film. En revanche, lorsque c'est le cas, plus le montant du minimum garanti est élevé, plus le distributeur prend des risques, et plus sa commission sera importante (Terrel et Vidal, 2012).

Lorsque l'exploitant d'une salle de cinéma touche le prix d'un ticket, il n'en garde qu'une partie et doit reverser le reste aux entités suivantes :

- *Le CNC*. Comme nous l'avons vu précédemment, l'exploitant doit reverser une Taxe Spéciale Additionnelle (TSA) sur le prix du ticket de cinéma au CNC. Cette taxe permet notamment d'alimenter le fonds de soutien automatique du producteur délégué.
- *L'État*. C'est à l'exploitant de verser la TVA (Taxe sur la Valeur Ajoutée) à l'État.
- *La SACEM* (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique). La SACEM est une société de gestion collective des droits d'auteurs qui a pour mission de récupérer ces droits en France, afin de les redistribuer aux créateurs du monde entier (La SACEM, s.d.). La SACEM récupère un certain pourcentage du prix du ticket afin de couvrir les droits d'auteurs sur les musiques utilisées dans les films.
- *Le distributeur et les ayants droit*. Comme expliqué précédemment, le distributeur touche un pourcentage du prix de la place de cinéma. Ce montant lui permettra de rembourser ses frais d'édition, son minimum garanti, ainsi que sa commission. Lorsqu'il a récupéré ces trois éléments, alors les autres ayants droit – notamment le producteur délégué – peuvent commencer à être rétribués sur les recettes salles.

Selon le CNC, en 2017, la répartition des recettes liées à l'exploitation en salles s'établissait tel qu'illustré dans la figure 4.

Figure 4 : Décomposition de la recette guichet en 2017 (%)

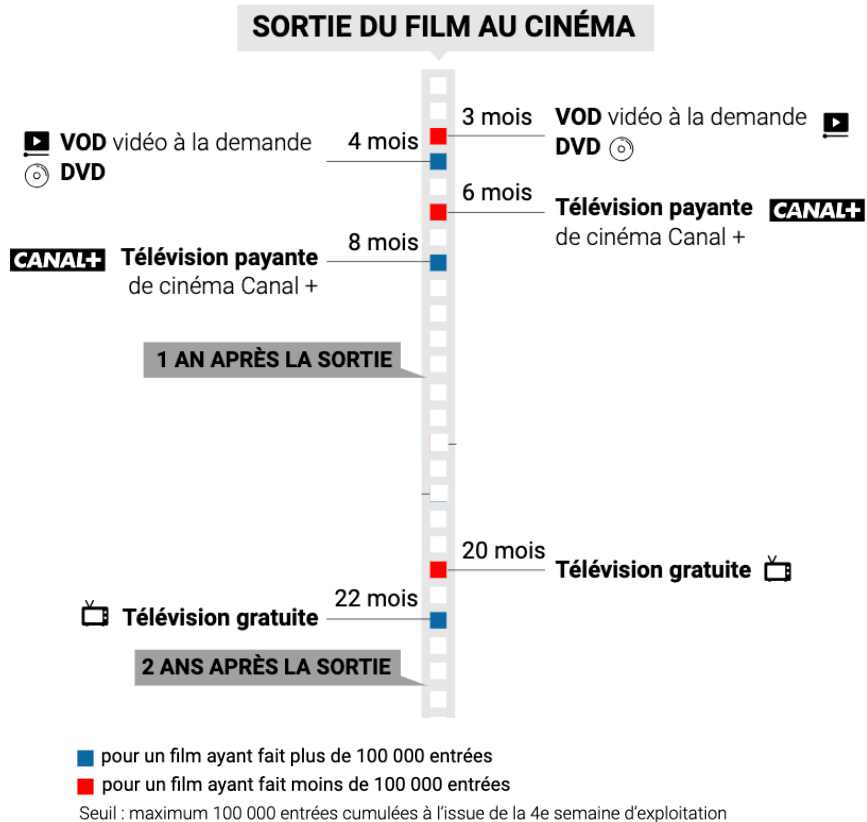


Source : CNC. (2018). *Les principaux chiffres du cinéma en 2017*. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2017-du-cnc_559489

b) L'exploitation vidéographique, ou le mandat vidéo

D'après un article du journal Le Figaro (2019), « la chronologie des médias définit les délais à respecter entre les différents modes de diffusion ». La figure 5, issue de ce même article, nous montre que selon la chronologie des médias, l'exploitation (ou l'édition) vidéographique d'un film intervient quatre mois après sa sortie en salles si le film a totalisé plus de 100 000 entrées, et trois mois après, si le film a totalisé moins de 100 000 entrées. Les activités d'exploitation vidéo touchent principalement à la fabrication et la commercialisation des DVD et des Blu-Ray, mais également à la gestion des plateformes de vidéos à la demande (VOD). Ces éléments vidéographiques peuvent être distribués dans des grandes surfaces spécialisées telles que la Fnac, dans des magasins de grande distribution, sur Internet ou encore dans des petits magasins spécialisés (Terrel et Vidal, 2012).

Figure 5 : La nouvelle chronologie des médias. Les délais entre chaque fenêtre de diffusion en nombre de mois après la sortie en salle



Source : Le Figaro. (2019). *La nouvelle chronologie des médias*. Récupéré de <http://www.lefigaro.fr/medias/2019/02/13/20004-20190213ARTFIG00076-la-nouvelle-chronologie-des-medias.php>

C'est un éditeur vidéo qui signe un mandat d'exploitation vidéographique avec le producteur, avec ou sans minimum garanti. En règle générale, l'éditeur reverse au producteur un pourcentage préalablement établi des recettes d'édition. En effet, les rémunérations liées aux exploitations vidéo sont calculées sur base du chiffre d'affaires de l'éditeur vidéo (Farchy, Rainette et Poulain, 2007). La redevance versée au producteur varie généralement entre 15 % et 30 % et sert de base au producteur pour la rétribution des différents investisseurs. Le reste des recettes d'édition permet à l'éditeur de financer les frais d'exploitation qui comprennent généralement les éléments suivants :

- La commission du distributeur vidéo, qui varie généralement entre 15 % et 30 % du chiffre d'affaires de l'éditeur, avant redevance. Il est fréquent que le distributeur vidéo soit également éditeur de son propre contenu. Dans ce cas-là, cette commission revient donc à l'éditeur distributeur.
- Les frais de marketing qui s'élèvent à environ 25 % du chiffre d'affaires de l'éditeur.
- Le coût de fabrication technique du produit vidéographique.
- La conception artistique du produit.

Le reste de ces recettes d'édition permet de rétribuer l'éditeur pour son travail, mais également de rembourser ses frais de fonctionnement. L'éditeur non-distributeur peut généralement apprécier une marge brute d'environ 20 à 35 % des recettes totales de l'exploitation vidéographique (Terrel et Vidal, 2012).

Dans certains cas, le fonctionnement du mandat vidéo est similaire à celui du mandat salles. Alors, l'éditeur ne garantit pas de redevance au producteur qui récupérera le solde des recettes d'exploitation après déduction des frais d'exploitation et de la commission du distributeur vidéo (Terrel et Vidal, 2012).

Comme c'est le cas pour le mandat salles, si l'éditeur contribue au financement du film en apportant un minimum garanti, il touchera alors une commission établie contractuellement. De nouveau, le producteur délégué et ses divers ayants droit ne seront rétribués que lorsque l'éditeur aura récupéré sa commission, ses frais d'exploitation et son minimum garanti (Terrel et Vidal, 2012).

c) L'exploitation internationale, ou le mandat étranger

Le distributeur international a pour rôle de distribuer le film dans les pays étrangers qui ne font pas l'objet d'une coproduction. Ce dernier va s'adresser à des distributeurs locaux, qui récupéreront l'ensemble des droits d'exploitation du film, moyennant un minimum garanti, ainsi qu'une commission. Ces distributeurs locaux se chargeront par la suite de trouver, au sein du pays, des exploitants de salles de cinéma prêts à diffuser le film, des éditeurs vidéo, mais également des chaînes de télévision à qui vendre le film. Le distributeur local se rémunère grâce aux recettes de ces diverses exploitations. Encore une fois, si ces dernières lui permettent de récupérer son minimum garanti et de toucher sa commission, alors il reversera le reste des recettes du territoire au distributeur international. Ce dernier récupérera à son tour et sa commission, avant de reverser le reste au producteur délégué qui se chargera, enfin, de le redistribuer aux différents ayants droit (Terrel et Vidal, 2012).

d) Les minima garantis

Il est important de préciser que les distributeurs salles, vidéo et étranger ne versent pas automatiquement de minima garantis au producteur délégué. Comme mentionné précédemment, les minima garantis permettent aux mandataires de contribuer au financement du film et sont versés en contrepartie de la cession des droits d'exploitation du film. L'utilisation de minima garantis est moins fréquente dans le financement de films à petits budgets. En revanche, dans le cas de productions plus conséquentes, les minima garantis permettent notamment aux mandataires de s'assurer le droit d'exploitation du film sur un support avant d'autres candidats potentiels. En effet, dans

la production de films à gros budgets, les mandataires sont souvent mis en compétition, afin obtenir le droit d'exploitation. Plus le minimum garanti apporté par le mandataire est conséquent, plus il a de chance de décrocher un mandat d'exploitation (Bonnel, communication personnelle, 19 avril 2019).

Enfin, il n'est pas rare qu'un même mandat recouvre les trois mandats d'exploitation principaux. Dans ce cas, on parle de mandat « groupé » ou « cross-collatéralisé ». C'est alors une même société qui va s'occuper des exploitations en salles, en vidéo et à l'étranger, en contrepartie d'un minimum garanti relativement conséquent (Beuré, Danard, Jardillier et Jeanneau, 2013).

e) Les Recettes Nettes Part Producteur (RNPP)

Selon Farchy, Rainette et Poulain (2007), il est généralement mentionné dans les contrats d'exploitation, que la rémunération des mandataires se base sur ce que l'on appelle les Recettes Nettes Part Producteur (RNPP). Les RNPP correspondent au « solde que le distributeur verse au producteur après s'être rémunéré et sous déduction des frais à la charge de ce dernier ». En d'autres termes, les Recettes Nettes Part Producteur sont le résultat du calcul présenté par la figure 6.

Figure 6 : La Recette Nette Part Producteur (RNPP)



Source : CNC. (2013). *Les études du CNC. Décembre 2013. L'économie des films français*. Récupéré de https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/leconomie-des-films-francais_225014

C'est ensuite sur les RNPP que seront déduits les minima garantis, ainsi que les commissions des différents mandataires. Le montant obtenu à la suite de cette déduction sera redistribué entre les différents ayants droit, en fonction des pourcentages de RNPP négociés. Il arrive parfois que certains auteurs ou acteurs négocient dans leurs contrats, un pourcentage des RNPP (Warter, communication personnelle, 18 mars 2019).

3.2.3. Les préachats des diffuseurs

Les préachats de droits de diffusion par les chaînes de télévision représentent l'apport le plus conséquent au financement d'un film. En effet, comme le montre la figure 7 (cf. infra p.47), en 2018, la part du financement provenant des diffuseurs représentait en moyenne 28,6 % du financement total d'un film.

Selon Ciclic, l'agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique (s.d.), le préachat consiste en l'achat, par une chaîne de télévision, d'un film avant sa fabrication. Cet achat permet à la chaîne de diffuser ce film en exclusivité, une fois le début de l'exploitation télévisuelle. Comme nous pouvons le remarquer dans la figure 5 (cf. supra p.38), un film peut être diffusé sur les chaînes payantes, 6 mois après sa sortie au cinéma pour les films ayant comptabilisé moins de 100 000 entrées, et 8 mois après pour les films ayant comptabilisé plus de 100 000 entrées. Dans le cas des chaînes gratuites, l'exploitation TV intervient respectivement 20 mois et 22 mois après la sortie du film en salles (Ciclic, s.d.).

Afin de permettre aux chaînes de faire le prendre la décision d'investir dans un projet audiovisuel avant même que ce dernier ne soit entré en production, le producteur délégué, en recherche de financement, va soumettre aux chaînes un dossier de présentation du projet. Les chaînes vont alors baser leur décision sur un scénario, un casting ou encore un plan de financement du film en développement. Plus le film est susceptible de plaire au grand public, plus les chaînes chercheront à investir afin d'obtenir l'exclusivité sur une, deux ou trois diffusions (Warter, communication personnelle, 18 mars 2019).

Les chaînes de télévision sont des acteurs essentiels au financement du cinéma, de par les montants investis dans la production de films. Ce postulat découle d'une réglementation stricte, qui impose certaines obligations financières aux chaînes, en matière de financement du cinéma. En effet, rappelons la règle fondamentale du CNC qui stipule que tous les acteurs profitant de la diffusion d'un film doivent contribuer financièrement à sa création, et ce, proportionnellement à leur chiffre d'affaires. Ainsi, les chaînes de télévision françaises ont l'obligation légale d'investir dans la production cinématographique.

Selon le décret n°2001-609 du 9 juillet 2001, les chaînes analogiques hertziennes¹ en clair (dites gratuites), ainsi que les chaînes généralistes de la TNT, diffusant au moins 54 films par an se voient obligées d'investir un minimum de 3,2 % de leur chiffre d'affaires

¹ Les chaînes de télévision analogiques hertziennes sont des chaînes de télédiffusion par transmission d'ondes électromagnétiques. Le terme analogique s'oppose au caractère numérique d'autres types de chaînes.

dans la production d'œuvres audiovisuelles européenne, dont au moins 2,5 % doit être consacré à des films d'expression originale française. Pour ce faire, elles peuvent investir dans le préachat de droits de diffusion, dans des parts de producteur, ou encore dans la distribution en salles (CNC, 2010).

En ce qui concerne les chaînes de télévision analogiques hertziennes cryptées (dites payantes), le décret n° 2001-1332 du 28 décembre 2001 prévoit « l'obligation de consacrer à l'acquisition de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques européennes et d'expression originale française respectivement au moins 12 % et 9 % de leurs ressources totales » (CNC, 2010). Il existe par ailleurs un montant minimum par abonné que les investissements de la chaîne cryptée doivent atteindre.

Enfin, les chaînes de télévision spécialisées dans le cinéma, subissent encore un autre traitement. En effet, les services de cinéma de premières diffusions¹ ont l'obligation de « consacrer au moins 26 % de leurs ressources totales à l'achat de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques européennes, la part des œuvres d'expression originale française devant représenter au moins 22 % des ressources ». En ce qui concerne les services de cinéma de deuxièmes et troisièmes diffusions, ces montants s'élèvent respectivement à 21 % et 17 % (CNC, 2010).

L'intervention des chaînes de télévision payantes françaises dans le financement de la production audiovisuelle date de l'apparition de la chaîne de cinéma, Canal+, en 1984. À l'époque, les films sont les produits phares de la télévision, et Canal+ apparaît rapidement comme la « chaîne du cinéma » de par les montants investis dans le secteur (Terrel et Vidal, 2012). De par son statut de chaîne basée principalement sur la diffusion du film, et outre ses obligations d'achat de droits de diffusion, Canal+ est également contrainte d'accorder une prime au succès à tous les films dont la chaîne a acquis les droits de diffusion et qui ont dépassé les 500 000 entrées en salles en France (Terrel et Vidal, 2012).

En 2017, l'ensemble des chaînes de télévision françaises ont contribué au financement de la production cinématographique européenne à hauteur de 371,3 millions d'euros, dont 313,7 millions d'euros ont été consacrés à la production de films d'expression originale française. Les montants investis par les services de cinéma représentent 62 % de l'investissement total (CSA, 2019).

¹ Les chaînes de premières diffusions sont les chaînes qui ont acquis des droits de première diffusion, leur autorisant à diffuser un film en première exclusivité à la télévision (CNC, 2010).

3.2.4. *Les SOFICA*

Les SOFICA (Sociétés pour le Financement de l'Industrie Cinématographique et Audiovisuelle) sont des fonds d'investissements privés, destinés à financer exclusivement la production cinématographique et audiovisuelle. Ces sociétés ont été créées en 1985 par une loi votée par le Parlement, dans le but de créer une nouvelle source de financement pour le secteur. En outre, cette loi a été votée en réaction au recul, notamment, des fonds en provenance de la distribution. L'objectif des SOFICA est d'attirer des investisseurs privés par le biais de la promesse d'un avantage fiscal conséquent, en compensation du risque encouru (Terrel et Vidal, 2012). En effet, lorsqu'un particulier souscrit à des parts d'une SOFICA, cela lui donne droit à une réduction d'impôt sur le revenu qui peut atteindre 48 % du montant souscrit (CNC, 2018).

3.2.5. *Les coproductions*

Lorsque les instruments financiers explicités précédemment ne suffisent pas à financer un film, le producteur peut se tourner vers la coproduction. Le producteur délégué accepte alors de partager la propriété du film avec d'autres partenaires, et de céder un couloir de récupération des recettes générées par l'œuvre, en France comme à l'étranger. Cela permet également au producteur délégué de partager les risques de son activité (Terrel et Vidal, 2012).

a) Partenaires français

La coproduction a ses avantages comme ses inconvénients. En effet, ce mode de financement permet notamment de combiner des moyens financiers, techniques et humains pour faire face à la production d'un film. Ainsi, le producteur initial ne porte pas seul la charge d'un tel projet. En revanche, une coproduction entraîne également le partage des recettes liées à l'exploitation du film (Collard, Goethals, Pitseys, et Wunderle, 2016).

Parmi les exemples de coproduction française, on peut notamment citer des partenariats avec des groupes tels que Pathé, UGC ou encore Studiocanal ou encore avec des fonds régionaux tels que Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma ou Pictanovo, les sociétés de production des régions Auvergne-Rhône-Alpes et Hauts-de-France. La coproduction avec un fonds régional diffère de l'aide apportée par les régions de par sa nature. En effet, les aides régionales consistent en des prêts sans intérêts alors que les fonds régionaux se rémunèrent sur les recettes du film (Terrel et Vidal, 2012). Le producteur délégué peut également faire appel à d'autres sociétés de production, qui apportent généralement du financement, un projet, des contacts, une expertise, etc.

b) Partenaires étrangers

Une coproduction avec un partenaire étranger peut s'avérer relativement bénéfique pour un producteur. En effet, elle permet aux producteurs français d'accéder à certains systèmes d'aide et de financement spécifiques, propres aux pays coproducteurs. Ces systèmes s'avèrent parfois plus avantageux que le système français. En règle générale, les producteurs se tournent vers la coproduction étrangère afin d'apporter une source de financement au projet, mais également afin d'accéder aux avantages du pays dans le secteur, ou encore, afin de toucher un tout autre marché (Collard *et al.*, 2016).

Les coproductions étrangères d'œuvres cinématographiques sont généralement régulées par des traités bilatéraux. Tous les pays de l'Union européenne sont, par exemple, liés par des traités bilatéraux. La France est par ailleurs liée à d'autres pays dans lesquels elle trouve certains intérêts. C'est le cas du Canada. Ces traités servent notamment à fixer les conditions selon lesquelles une œuvre cinématographique peut obtenir la nationalité française ou européenne. De cette qualification, découle toute une série de conséquences, concernant notamment l'accès aux aides françaises (Terrel et Vidal, 2012).

En 2018, 118 films ont été coproduits en partenariat avec 42 pays différents. Cela correspond à près de 40 % des films agréés par le CNC¹. Sur ces 118 films, 47 % étaient des coproductions à majorité française et 53 % étaient des coproductions à majorité étrangère. Comme le montre le tableau 5, entre 2017 et 2018, le nombre de coproductions internationales a diminué de 4 %. Cette baisse se traduit par une baisse des coproductions à majorité étrangère, mais une hausse, tout de même, des coproductions à majorité française (Tyl, Guerrieri, Canetti, Danard, Jardillier et Sartori, 2018).

Tableau 5 : Nombre de films de coproduction internationale

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
films à majorité française	45	60	55	59	55	51	76	62	45	55
films à majorité étrangère	48	58	65	70	61	55	66	62	78	63
total	93	118	120	129	116	106	142	124	123	118

Source : CNC. (2019). *La production cinématographique en 2018*. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-production-cinematographique-en-2018_959126

¹ « Les films de longue durée français ou réalisés en coproduction internationale sont, dès lors qu'ils remplissent les conditions fixées par la réglementation, générateurs des aides financières automatiques du fait de leur exploitation commerciale en salles, de leur diffusion télévisuelle et de leur exploitation sous forme de vidéogrammes destinés à l'usage privé du public » (CNC, 2018).

En 2018, les principaux partenaires de la France en termes de films d'initiative française étaient la Belgique (27 coproductions), le Luxembourg (7 coproductions) et l'Allemagne (5 coproductions) (Tyl *et al.*, 2018).

Comme nous l'avons expliqué précédemment, l'intérêt d'une coproduction internationale pour les producteurs français repose notamment sur des systèmes avantageux en matière d'investissement dans la production cinématographique. En Belgique par exemple, depuis 2004, le gouvernement propose un incitant fiscal qui encourage les sociétés établies en Belgique à investir dans des projets audiovisuels belges ou étrangers. Ce « tax shelter » permet aux sociétés soumises à l'impôt belge de réduire leur base imposable à hauteur de 356 % de la somme investie dans l'œuvre audiovisuelle ou cinématographique. L'exonération fiscale est cependant limitée à 50 % des bénéfices imposables de la période, et plafonnée à 750 000 € par an. Le montant de l'investissement doit par ailleurs servir à financer les dépenses éligibles de production et d'exploitation de l'œuvre en Belgique. Pour être éligible au tax shelter belge, une œuvre doit avoir la nationalité européenne et faire l'objet d'une coproduction avec une société belge (Service Public Fédéral Finances, s.d).

Ce système est avantageux pour les trois parties concernées. En effet, il permet au producteur français (dans ce cas-ci), de lever davantage de fonds, et de financer en grande partie ses dépenses éligibles¹. Le tax shelter belge offre par ailleurs un investissement peu risqué pour une entreprise résidente en Belgique, qui peut bénéficier d'une réduction de sa base imposable, pour un rendement fiscal annuel de 5,3 %. Cette société bénéficie également d'une prime complémentaire annuelle de 4,5 % du montant investi, versée par le producteur. Enfin, ce mécanisme profite également à l'économie belge, étant donné qu'il pousse les sociétés de production à réaliser le plus de dépenses possibles en Belgique. Ce système permet donc de dynamiser l'activité économique du pays, à travers des dépenses locales ou encore des embauches (Service Public Fédéral Finances, s.d.). En 2018, le total des fonds levés à travers le mécanisme de tax shelter belge s'élevait à 136 358 459 € (Centre du Cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019).

Ce système fiscal est, en quelque sorte, assez similaire au système d'aide régionale. En effet, ces deux mécanismes visent à attirer des producteurs sur un territoire donné, tout en stimulant l'économie locale.

¹ Toutes les dépenses de production ne peuvent être comptabilisées dans le calcul du tax shelter belge.

3.2.6. *Le crédit d'impôt et crédit d'impôt international*

À partir de 2003, à l'instar de plusieurs pays européens, la France établit un système fiscal attractif, visant à inciter les producteurs à tourner sur le territoire. Pour ce faire, l'État français met en place un crédit d'impôt sur les dépenses de production cinématographique. À ce titre, les sociétés de production déléguée qui réalisent la majeure partie de leurs dépenses en production sur le territoire français, bénéficient d'une réduction de l'impôt sur les sociétés. En 2016, pour faire face à la fuite des tournages d'œuvres françaises vers des pays à fiscalité plus attractives tels que la Belgique, et à l'initiative du réalisateur français Luc Besson, le crédit d'impôt français passe de 20 % à 30 % du montant total des dépenses éligibles pour les films tournés en langue française. En outre, les dépenses éligibles ne peuvent représenter plus de 80 % du budget total de l'œuvre (Tyl *et al.*, 2018).

Le crédit d'impôt international, quant à lui, est accordé aux sociétés françaises qui assurent la production exécutive, en France, d'un film d'initiative étrangère. Les pourcentages et plafond sont identiques à ceux du crédit d'impôt national. En outre, afin de bénéficier du crédit d'impôt international, les producteurs français doivent réaliser au moins 250 000 euros de dépenses éligibles en France. Cette condition s'applique aux films dont le budget est supérieur à 500 000 euros (CNC, 2019).

La réforme fiscale est une réussite. Selon le journal *Le Parisien* (2019), entre 2016 et 2017, le pourcentage des dépenses, à l'étranger, de films d'initiative française, est passé de 27 % à 13 %. Le montant du crédit d'impôt accordé aux films français tournés en France, a quant à lui doublé entre 2014 et 2017, passant de 72 millions d'euros à 143 millions. En 2018, ce chiffre diminue légèrement, et atteint 121 millions d'euros, pour un montant de dépenses en production, en France, de 750 millions d'euros. S'ajoutent à cela un total de 247 millions d'euros dépensés, en France, par des films d'initiative étrangère ayant bénéficié d'un crédit d'impôt total de 56 millions d'euros. En résumé, en 2018, la France aura supporté un coût fiscal de 177 millions d'euros, pour près d'un milliard d'euros de dépenses en production cinématographique effectuées en France.

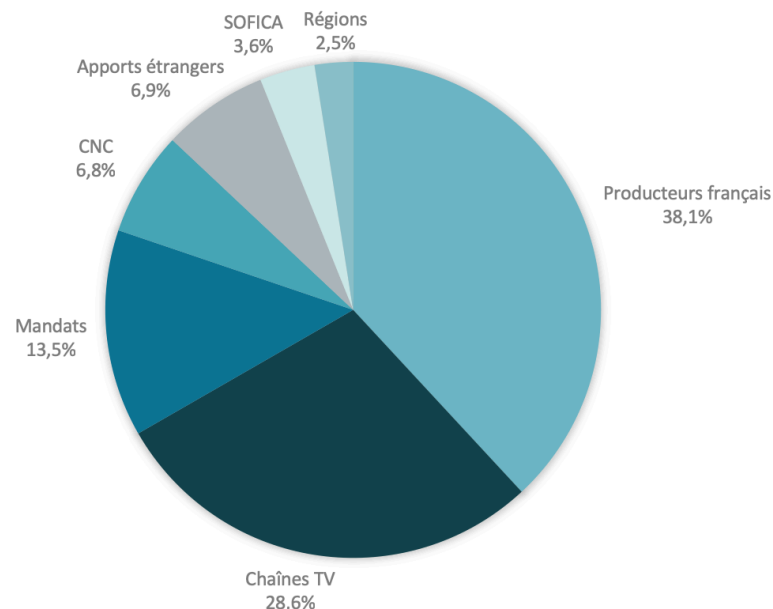
Selon Matthieu Warter, producteur de la société de production Radar Films (communication personnelle, 26 avril 2019), dès lors qu'un projet cinématographique bénéficie du crédit d'impôt et d'une aide régionale, le tax shelter belge n'a plus d'intérêt pour un producteur français.

3.2.7. L'apport des producteurs français

Enfin, la part producteur correspond à la part de financement assumée par le producteur français, afin de couvrir le financement manquant. En effet, les financements acquis avant la mise en production d'un projet cinématographique ne couvrent pas toujours les besoins financiers du devis. C'est pour cela qu'en théorie, le plan de financement mentionne une part producteur d'une valeur égale à l'écart entre le plan de financement et le devis. Cet écart pourra également être couvert par l'obtention de financement complémentaire, ou par un coût de production définitif inférieur au devis prévisionnel. Cet apport des producteurs correspond donc au risque financier encouru par ces derniers pour la mise en production d'un projet dont le financement n'est pas entièrement couvert. En règle générale, cet apport du producteur peut être couvert par du crédit d'impôt cinéma (cf. supra p.46), des salaires en participation et frais généraux, ou encore des apports en numéraire (CNC, 2019).

Pour résumer cette partie concernant le financement de la production cinématographique, la figure 7 révèle la répartition du financement prévisionnel des films d'initiative française en 2018, comme mentionné dans le plan de financement établi par les producteurs avant la mise en production du film.

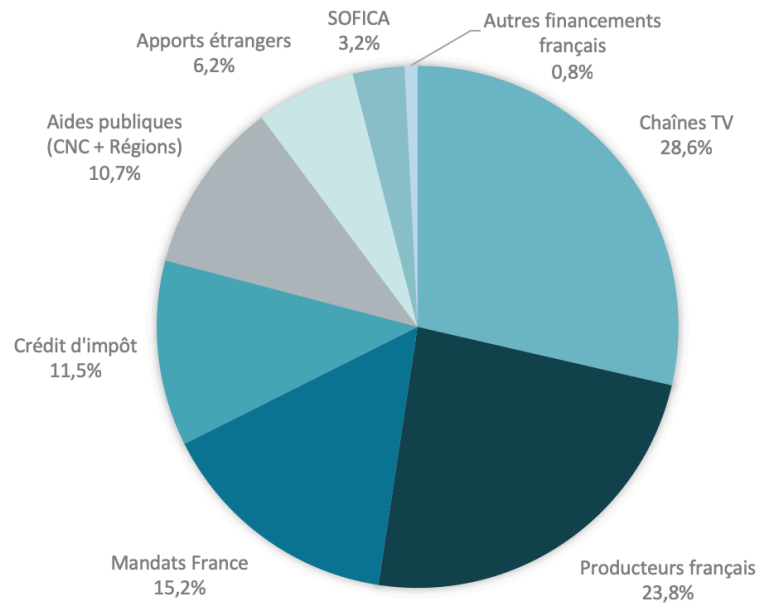
Figure 7 : Financement **prévisionnel** des films d'initiative française en 2018 (%)



Source : CNC. (2019). *Bilan 2018*. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2018-du-cnc_987407

Comme mentionné précédemment, le plan de financement établit avant la mise en production d'un film diffère généralement du financement effectif. La figure 8 reprend ainsi les financements effectivement perçus au terme de la production du film. On remarque notamment la baisse de l'apport des producteurs français ainsi que l'impact du crédit d'impôt.

Figure 8 : Financement **définitif** des films d'initiative française en 2018 (%)



Source : CNC. (2019). *Bilan 2018*. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2018-du-cnc_987407

PARTIE 2 : Les aides des collectivités territoriales : Le cas de la production cinématographique

I. L'implication des collectivités territoriales dans le secteur privé

En France, les collectivités territoriales jouent un rôle essentiel en matière de développement économique, grâce à leurs propres politiques de développement local. Ces politiques visent à promouvoir un développement équilibré de leur territoire sur les plans économiques, sociaux, culturels et environnementaux. C'est donc à travers diverses initiatives locales que les collectivités parviennent à stimuler leur économie et à répondre aux besoins de leurs habitants. Cette forme d'interventionnisme de l'État dans le secteur économique français n'est pas nouvelle. En effet, dès 1926, la loi Poincaré « autorise les communes à prendre des participations dans des sociétés d'économie mixte ». En 1930, la Chambre syndicale du commerce en détail de Nevers permet aux collectivités territoriales d'intervenir dans les différents domaines du secteur économique « en cas de carence du secteur privé » (Long, 2015).

La loi du 2 mars 1982 marque le début du mouvement de décentralisation du territoire français. L'encyclopédie Larousse (s.d.) définit la décentralisation comme « un partage du pouvoir entre l'État unitaire et des entités administratives autonomes ». La loi de 1982 concède donc plus de pouvoir et d'autonomie aux entités locales. Le mouvement de décentralisation est renforcé en 2003, avec la révision constitutionnelle, qui inscrit notamment le caractère décentralisé du territoire français au premier article de la Constitution. En 1982, l'État entame donc un processus de transfert de compétences, de moyens et d'agents aux collectivités territoriales (Collectivités locales, 2017). Le plan intérimaire pour les années 1982 et 1983, stipule notamment que « les collectivités territoriales et (...) peuvent, lorsque leur intervention a pour objet la création ou l'extension d'activités économiques, accorder des aides (...) à des entreprises » (Cour des comptes, 2007). Depuis 1982, de nombreuses lois sont venues renforcer le pouvoir et l'autonomie des régions en élargissant petit à petit leur champ d'action.

Selon l'INSEE¹ (2016), « les collectivités territoriales sont des structures administratives françaises, distinctes de l'administration de l'État, qui doivent prendre en charge les intérêts de la population d'un territoire précis ». L'article 72 de la Constitution française établit trois niveaux de collectivités territoriales ; les communes, les départements et les régions. Le territoire français compte au total 18 régions, 101 départements et 35.357 communes (Collectivités locales, 2017).

¹ Institut National de la Statistique et des Études Économiques

Les trois niveaux de collectivités territoriales peuvent attribuer des aides à la production d'œuvres cinématographiques. Nous nous pencherons cependant davantage sur le cas des régions, car elles sont les collectivités territoriales les plus actives dans le secteur. En effet, le CNC (2019) rapporte qu'en 2018, les régions apportaient 97,5 % des aides totales des collectivités accordées à la production cinématographique.

Il est intéressant de constater qu'en 2017, en région Île-de-France, les aides en faveur des œuvres audiovisuelles étaient le troisième régime d'aides le plus important, derrière les régimes d'aides RDI (Recherche, Développement et Innovation), et les régimes d'aides en faveur des petites et moyennes entreprises (Région Île-de-France, 2018).

II. Le fonctionnement des aides régionales à la production cinématographique

1. *L'implication de l'État dans le cinéma*

Cela fait plus de trente ans que les collectivités territoriales françaises mènent des politiques qui visent à soutenir le secteur du cinéma et de l'audiovisuel. Dans la continuité du mouvement de décentralisation du pouvoir, l'État français souhaite accorder davantage d'autonomie aux collectivités territoriales, en matière notamment d'accueil des tournages en région. Cette initiative a alors pour but d'inciter les régions à mettre en place des politiques de soutien au secteur. L'objectif étant d'attirer les producteurs en région, et à terme, de dynamiser l'économie locale. À ce titre, l'État met en place, conjointement avec les régions, les premiers fonds régionaux d'aide à la production. C'est ainsi qu'en 1985, la région Aquitaine met en place le premier fonds de soutien à la création et à la production cinématographique et audiovisuelle (CNC, 2017).

2. *Les conventions État – CNC – Régions*

À partir des années 1990, le CNC marque son implication dans la dynamisation des politiques d'aide publique au cinéma, en signant des conventions avec les collectivités territoriales. Ces conventions prennent la forme d'une coopération entre l'État (par l'intermédiaire de la DRAC ; la Direction régionale des affaires culturelles), le CNC et les régions. Elles visent à mettre en exergue le potentiel culturel et économique du secteur cinématographique et audiovisuel dans les collectivités territoriales. Ces conventions énumèrent les engagements de chaque partie dans la politique d'aide. C'est un réel instrument de dialogue qui permet aux acteurs du secteur de mener des actions conjointes et cohérentes tout en permettant une grande transparence des dispositifs et

des financements déployés par l'État. Annuelles dans un premier temps, et triennales à partir de 2004, ces conventions permettent de mettre en place des procédures de coopération, en matière d'aide à la création et à la production, d'accueil des tournages, d'éducation à l'image, de diffusion culturelle, d'exploitation cinématographique ou encore de patrimoine cinématographique (CNC, 2019). Selon le règlement du Fonds d'aide à la création cinéma, audiovisuel et nouveaux médias (FCCAM) de la Région Auvergne-Rhône-Alpes (2019), « La Convention pluriannuelle entre le CNC, la Région et l'État-DRAC fait état de planchers d'intervention par œuvre (...) et de formats éligibles, qui sont communiqués aux porteurs de projet au moment du dépôt de la demande d'aide ».

C'est avec les régions que le CNC négocie ces conventions. Néanmoins, les autres collectivités territoriales, dites infra régionales, telles que les départements et les communes, peuvent, elles aussi, participer à cette coopération territoriale. Elles peuvent effectivement s'associer, le cas échéant, aux conventions régionales, sous réserve que leurs politiques s'alignent avec celles de leur région. L'année 2017 marque la cinquième génération de convention pour les trois années à suivre et concerne l'intégralité des 18 régions françaises, ainsi que 10 départements et 3 communes (CNC, 2019).

En 1996, le CNC soutient également les régions dans la création de bureaux d'accueil de tournages, dont le rôle consiste à accompagner la production en région (cf. infra p.62). Avec cette nouvelle initiative, le CNC marque une fois de plus son accompagnement au regard des régions désireuses d'accroître leur intervention dans la production cinématographique et audiovisuelle (CNC, 2017).

3. Les fonds de soutien à la production

L'attribution des aides à la production cinématographique et audiovisuelle, par les collectivités territoriales, est soumise à la législation européenne, à travers les dispositions du règlement (UE) n° 651/2014 de la Commission européenne du 17 juin 2014. Ce soutien est de nature financière, mais également logistique, avec le soutien proposé par les bureaux d'accueil (Julliard-Mourgues *et al.*, 2014). Les conventions signées entre l'État, le CNC et les régions détaillent notamment les modalités d'intervention du CNC. Ces conventions reprennent par exemple les enveloppes de crédits accordés par l'État et le CNC aux collectivités territoriales pour les différents types de soutien. Les régions proposent des aides à toutes les étapes de la fabrication d'une œuvre. Ces aides concernent principalement l'écriture, le développement, la production ou encore la post-production, et s'adressent aux long-métrages, aux court-métrages, aux documentaires, à la fiction télévisée, à la vidéo, à l'animation, ou encore

au multimédia (CNC, 2019). Dans le cadre de ce mémoire, nous nous concentrerons sur l'aide à la production pour les long-métrages.

Depuis 2004, le CNC soutient les fonds d'aide à la production de deux manières ; via un apport forfaitaire, mais également au moyen du dispositif « 1 euro pour 2 euros ». Cette action a pour but d'inciter les collectivités territoriales s'investir davantage dans l'aide à la production. À ce titre, chaque fois qu'une collectivité territoriale investit deux euros dans son fonds de soutien, le CNC s'engage à y investir un euro. L'intervention financière du CNC est cependant limitée à 2 millions d'euros par convention et par an. Enfin, le Centre accompagne financièrement les bureaux d'accueil de tournages durant les trois premières années de leur fonctionnement. Le CNC (2019) affirme qu'en 2018, « le montant des engagements inscrits dans [l'ensemble des] conventions conclues [s'élevait] à 150 millions d'euros ».

En 2019, les budgets alloués aux fonds de soutien régionaux varient entre 380 000 € pour la Guyane et près de 19 millions d'euros pour la région Île-de-France (Ciclic, 2019). C'est en effet la région Île-de-France qui apporte le soutien financier le plus important au secteur cinématographique et audiovisuel. En 2018, le budget de la région francilienne représentait, à lui seul, 51,7 % du budget de l'ensemble des régions, en venant en aide à 45 films, pour un montant total de 13,3 millions d'euros (CNC, 2019).

Une étude du CNC concernant la production cinématographique en 2018 (2019) souligne le caractère indispensable des régions dans le financement des œuvres. En effet, en 2018, les financements provenant du CNC et des collectivités territoriales, représentaient 9,3 % du financement prévisionnel des films d'initiative française, soit une augmentation de 12 % par rapport à 2017. Entre 2017 et 2018, la contribution des collectivités territoriales au financement a augmenté de 21,8 %. Ces chiffres soulignent donc bien l'importance grandissante du financement public dans le budget des films français.

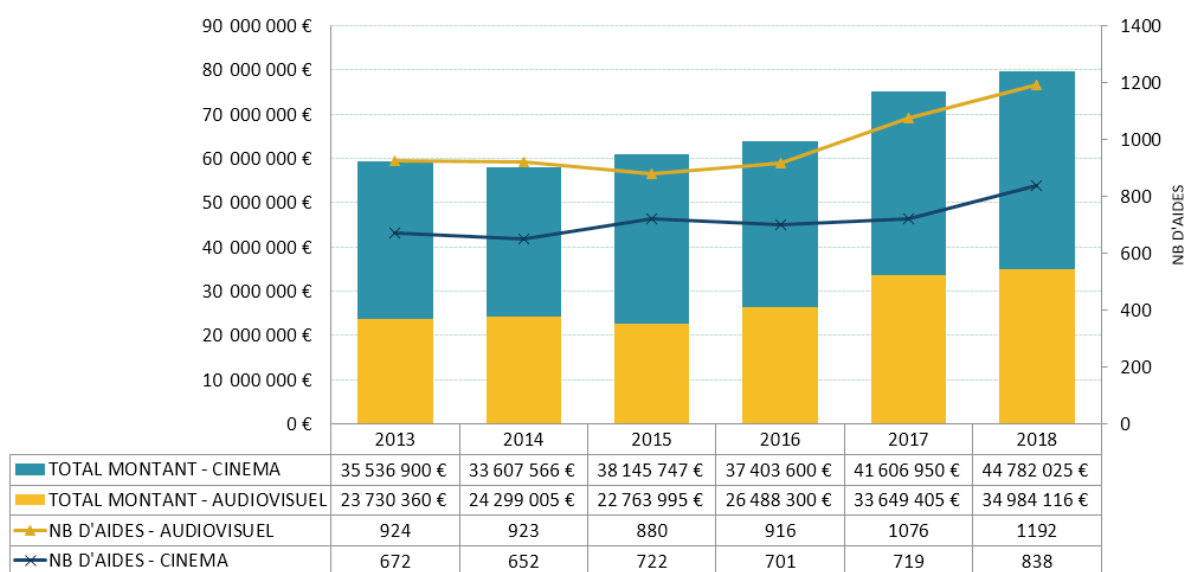
En 2016, l'agence régionale de la région Centre Val de Loire, Ciclic, s'inquiétait de l'impact de la réforme territoriale sur l'aide régionale à la production cinématographique et audiovisuelle. En effet, la réforme territoriale en vigueur depuis le 1^{er} janvier 2016 réorganise le territoire français pour passer de 28 régions françaises (dont 6 régions outre-mer) à 18 régions. La région Centre Val de Loire (2016) exprime alors son inquiétude face à cette réforme qui pourrait, selon elle, entraîner une « baisse des investissements, [une] spécialisation des fonds, [et un] recul du nombre de collectivités engagées ». Les chiffres observés au cours des années qui ont suivies cette réforme ont cependant permis de démontrer une toute autre tendance (voir figure 9). On remarque en effet que depuis 2016, le montant total des aides publiques n'a fait

qu'augmenter jusqu'à ce jour, pour atteindre une enveloppe globale de 79,77 millions d'euros en 2018, soit 4,4 millions de plus qu'en 2017, et 15,8 millions de plus qu'en 2016.

Cette tendance doit cependant être nuancée, étant donné que toutes les régions n'ont pas expérimenté des progressions similaires. En effet, si l'enveloppe globale des investissements publics a augmenté de 4,4 millions d'euros entre 2017 et 2018, c'est avant tout du fait de la hausse des crédits de 4 régions (Île-de-France, Grand Est, Occitanie et Guadeloupe). Ces régions ont, à elles seules, représenté une hausse d'investissement de 4,3 millions d'euros. Ainsi, 2018 voit apparaître certains déséquilibres territoriaux, avec l'accaparement des projets cinématographiques et audiovisuels par une minorité de métropoles régionales (Ciclic, 2019).

Néanmoins, selon Ciclic (2019), au vu des hausses d'investissement constatées dans les différentes collectivités territoriales, « 2018 met en lumière la consolidation de ces pôles d'attractivité qui s'engagent dans la mise en place d'un écosystème durable. (...) 2018 est donc une année contrastée, mais une année record pleine de promesses ».

Figure 9 : Évolution des aides publiques à la production cinématographique et audiovisuelle



Source : Ciclic. (2019). *Les tendances de l'année 2018*. Récupéré de <http://www.ciclic.fr/1-les-tendances-de-l-annee-2018-panorama>

Les collectivités territoriales françaises gèrent leurs propres fonds d'aide, de manière autonome. Elles en définissent les modalités de fonctionnement, les conditions d'éligibilité, ou encore la composition des comités. C'est également de manière totalement autonome qu'elles choisissent les œuvres qu'elles souhaitent soutenir, au regard, notamment, de leur politique culturelle. Si la plupart des fonds sont gérés en interne par la direction régionale en charge de la culture, certaines collectivités font

appel à des structures indépendantes – publiques ou privées – pour gérer leur fonds d'aide (CNC, 2017).

4. *Le fonctionnement du fonds d'aide*

Afin d'illustrer le fonctionnement des fonds d'aide à la production, j'ai décidé de prendre l'exemple de la région Occitanie, ayant moi-même constitué un dossier de demande d'aide à la production de long-métrages auprès de cette même région au cours de mon stage. En 2018, la région Occitanie était troisième dans le classement des collectivités territoriales les plus impliquées dans l'aide à la production cinématographique et audiovisuelle, derrière les régions Île-de-France et Provence-Alpes-Côte d'Azur. Au cours de cette année, elle a aidé 12 films pour un montant total de 1,93 millions d'euros (CNC, 2019). Il est à noter que le fonctionnement des fonds de soutien des différentes régions françaises est sensiblement analogue. Les grandes étapes de l'obtention d'une aide régionale sont les suivantes :

- 1) Le demandeur de la subvention dépose un dossier de demande d'aide auprès du fonds de soutien régional de son choix. Dans le cadre d'une demande d'aide à la production cinématographique, c'est à la société de production déléguée d'en faire la demande.
- 2) Le projet est alors examiné par un comité de lecteurs, composés notamment de professionnels du cinéma, de l'audiovisuel, des nouveaux médias ou encore de la culture. Dans certains cas, les producteurs ou les réalisateurs sont amenés à présenter leur projet devant le comité.
- 3) Au terme de l'étude du dossier, le comité émet un avis. Si cet avis est favorable, l'aide est votée en assemblée plénière de la collectivité.
- 4) La société de production est alors informée du résultat de la commission. Si l'avis est favorable, les producteurs signent une convention avec la région. Cette convention vise à préciser les modalités de l'attribution de l'aide. Nous aborderons plus amplement le contenu de cette convention dans la suite de cet exposé (cf. infra p.59).
- 5) Enfin, le fonds de soutien régional procède au versement de la subvention, par tranches, selon un échéancier exposé dans la convention. De cette manière, le fonds de soutien peut s'assurer du respect des obligations imposées à la société de production, à chaque étape de la fabrication du film (Julliard-Mourgues *et al.*, 2014).

Les informations relatives à la constitution d'un dossier de demande d'aide sont généralement disponibles sur les sites internet des fonds de soutien.

En outre, le dossier de demande de soutien à la région Occitanie doit par exemple contenir les éléments suivants (La Région Occitanie, s.d.) :

- Une fiche de renseignement concernant l'œuvre faisant l'objet de la demande. Cette fiche détaille notamment les modalités du tournage en région (lieux de tournage, durée, dépenses, emplois, etc.). On y retrouve également le devis et le plan de financement prévisionnels du film.
- Une note de production exposant brièvement les enjeux artistiques, économiques et financiers du projet. Cette note doit également motiver le choix de la région Occitanie ;
- Une lettre de demande adressée à la présidente de la région, précisant la nature et le montant de l'aide souhaitée ;
- Une note d'intention du réalisateur ;
- Un synopsis du projet,
- Le scénario,
- Le CV du réalisateur et la filmographie du producteur délégué
- La chaîne de droit de l'œuvre,
- Un extrait de K bis¹ du registre du commerce pour les sociétés, ainsi qu'un relevé d'identité bancaire

Certaines régions exigent également que la société de production puisse justifier un certain pourcentage de financement, ou encore une preuve chiffrée de l'engagement d'un distributeur, avant le dépôt du dossier auprès du fonds d'aide (Warter, communication personnelle, 17 mai 2019).

Les régions organisent généralement plusieurs commissions par an, afin d'analyser les projets déposés. En ce qui concerne les demandes d'aide à la production de long-métrages de fiction, le comité de lecture de la Région Occitanie a prévu de se réunir à trois reprises au cours de l'année 2019. Les sites internet de chaque fonds publient annuellement un calendrier des différentes commissions. On y retrouve les dates limites de dépôt des dossiers, les dates de réunion des comités, ainsi que les dates de publication des résultats. On peut également trouver, sur la majorité des sites internet des fonds, les budgets consacrés aux aides annuellement, les résultats des sessions précédentes, ou encore les personnes de contact du fonds d'aide (La Région Occitanie, s.d.).

Les interfaces des fonds d'aide présentent notamment le règlement du fonds de soutien, autrement dit, leur cadre d'intervention. On y retrouve alors des informations telles que les objectifs du fonds, un récapitulatif des différentes aides octroyées par la collectivité territoriale, les critères d'éligibilité des œuvres et des sociétés de production,

¹ Document attestant l'existence juridique d'une société en France.

les modalités de demande de la subvention, les dépenses éligibles, les montants de l'aide, les contreparties, la méthode de sélection ou encore les modalités de versement de la subvention (Ciclic, 2019).

4.1. Les objectifs de l'aide

Sur la page du site de la région Occitanie intitulée « Aide à la création audiovisuelle (production, réécriture et développement, écriture, distribution) », on peut par exemple retrouver les objectifs du fonds. Dans le cas de la région Occitanie, ces objectifs sont les suivants :

- Soutenir la création d'œuvres originales destinées au cinéma, à la télévision ou encore aux nouveaux médias, et ce, à toutes les étapes de leur fabrication.
- Encourager la diversité de la création artistique et culturelle française, ainsi que l'émergence de nouveaux talents tant à niveau régional que national.
- Valoriser le territoire, le patrimoine naturel et culturel, et en stimuler l'attractivité.
- Structurer le secteur et renforcer l'économie locale de la filière du cinéma et des autres médias.

Ainsi, les Régions entendent créer des opportunités de formation et d'emploi pour les acteurs locaux, tout en valorisant l'image de leur territoire et en engendrant des retombées économiques conséquentes pour la région (Ciclic, 2019).

4.2. Les bénéficiaires de l'aide

Cette partie mentionne les acteurs pouvant prétendre à l'obtention d'une aide. Cette rubrique explique, par exemple, que pour obtenir une aide financière du fonds régional, les projets en phase d'écriture doivent être déposés par un auteur ou un réalisateur, alors que les projets en phases de développement, de production ou de diffusion doivent être déposés par des sociétés de production (La Région Occitanie, s.d.).

4.3. Les conditions d'éligibilité d'un projet et d'une œuvre

Une troisième partie énonce les conditions d'éligibilité d'un projet à l'aide régionale. Les régions exigent généralement que certaines conditions soient rassemblées pour qu'un projet puisse bénéficier d'une subvention. Dans le cas de la région Occitanie, outre la prérogative évidente d'un lien culturel avec la région, le projet doit satisfaire au moins deux des quatre conditions suivantes :

- L'auteur ou le réalisateur doit résider dans la région ;
- Le producteur délégué doit avoir son siège social dans la région, ou pouvoir prouver un établissement stable dans la région ;

- 40 % de l'œuvre doit être tournée ou fabriquée dans la région (80 % pour les court-métrages de fiction) ;
- La société de production doit avoir recours de manière significative à des compétences techniques et artistiques de la région, et ce, à toutes les étapes de la fabrication de l'œuvre.

La page internet énumère ensuite les œuvres éligibles à ce dispositif d'aide, ainsi que les différentes aides proposées. Ainsi, les œuvres éligibles aux aides du fonds de la région Occitanie sont les long-métrages, les court-métrages, ainsi que les « œuvres audiovisuelles destinées à une diffusion sur la télévision ou à une exposition sur Internet ». La région propose alors des aides variées, ayant trait à l'écriture, au développement, à la production ou encore à la distribution et à la diffusion d'œuvres en tous genres, destinées au cinéma, à la télévision, ou à Internet (La Région Occitanie, s.d.).

4.4. Les modalités et les montants de l'aide

On retrouve ensuite dans la rubrique « modalités », d'autres conditions indispensables à l'obtention d'une subvention. Ces modalités mentionnent notamment la nécessité de présenter un projet dont le tournage n'a pas encore commencé¹ ; le respect des règles communautaires et des intérêts régionaux lors du tournage ; la contribution à la transmission des connaissances, via l'embauche de stagiaires rémunérés ; en enfin, la dimension significative des dépenses effectuées par la production, dans la région. C'est ensuite le chiffrage de l'aide attribuée au projet qui est expliqué. Afin de chiffrer l'aide attribuée à un projet, la Région Occitanie accorde une attention toute particulière à l'intérêt culturel de l'œuvre pour la région, ainsi qu'aux retombées économiques du projet sur les industries culturelles locales. La région décide donc du montant de l'aide, en fonction de critères tels que ; la nature et l'ambition du projet, la durée du tournage en région, le choix des lieux de tournage, ou encore l'implication de la production dans le secteur local (La Région Occitanie, s.d.).

L'annexe 2 du règlement du fonds de soutien, mentionne notamment les planchers et plafonds en vigueur pour chaque aide, ainsi que les dépenses régionales minimales exigées en contrepartie de la subvention. Ainsi, pour une aide à la production d'un long-métrage de fiction en Région Occitanie, une société de production peut espérer obtenir entre 50 000 € et 300 000 € d'aide, à condition de justifier d'au moins 30 % des dépenses de production en région Occitanie. L'annexe 3 définit alors les dépenses éligibles en Occitanie sous quatre catégories : les compétences techniques et artistiques (rémunérations des auteurs, des artistes, des figurants et des techniciens locaux) ; les

¹ Concerne uniquement les aides en phases de pré-production et en production.

prestations techniques et logistiques facturées par des sociétés établies dans la région ; la location de décors ; et enfin, les frais de transports occasionnés au sein de la région. (La Région Occitanie, s.d.).

4.5. La sélection des projets

Comme nous l'avons mentionné précédemment, au terme du processus d'évaluation du dossier de demande d'aide, le comité de lecture émet un avis relatif au projet. En région Occitanie, trois issues sont envisageables. Dans un premier temps, le comité peut émettre un avis favorable et décider du montant de l'aide attribuée. Dans un second temps, le comité peut décider que le projet a effectivement du potentiel, mais que pour prétendre à une subvention, il doit apporter certaines modifications à son dossier. Dans ce cas, la société de production peut être amenée à modifier le scénario, à préciser le casting ou encore à revoir le plan de financement ou le devis du projet. Enfin, le comité de lecture peut émettre un avis défavorable au projet. La société de production peut alors présenter un nouveau dossier lors d'une nouvelle commission (La Région Occitanie, s.d.).

Dans la plupart des régions, les critères d'appréciation des projets sont à la fois artistiques et culturels. Ils sont généralement basés sur la qualité et l'originalité de l'œuvre ; la faisabilité technique et financière du projet ; la contribution de l'œuvre au rayonnement de la région aux niveaux national et international ; sa contribution à l'emploi local et aux retombées économiques de la région (La Région Occitanie, s.d.).

4.6. Les obligations du bénéficiaire de l'aide

Une fois l'aide octroyée, le bénéficiaire s'engage à respecter un certain nombre d'obligations, énumérées dans la première annexe du règlement. On peut notamment y lire qu'en acceptant la subvention régionale, la société de production s'engage à

- Informer la région de tout changement significatif concernant le projet ;
- Remettre à la région certains documents relatifs aux modalités du tournage (plan de travail, feuilles de service, ou encore bible de tournage) ;
- Mentionner la participation de la région au générique du film, ainsi que sur tous les documents promotionnels ;
- Organiser plusieurs avant-premières dans la région ;
- Faciliter les projets régionaux à visée éducatives
- Remettre à la région certains éléments promotionnels, tels qu'un dossier de presse, des affiches du film ou encore des DVD de l'œuvre (La Région Occitanie, s.d.).

En règle générale, à la fin du tournage, la région demande également à la société de production de lui fournir un rapport certifié comptable des dépenses effectivement réalisées dans la région. Cela permettra par la suite à la région d'évaluer les retombées économiques des subventions octroyées (Julliard-Mourgues *et al.*, 2014). Les engagements des sociétés de production vis-à-vis de la région font toujours l'objet d'une convention.

4.7. Les conventions-type d'investissement

Toutes les informations relatives à l'attribution d'une aide régionale sont résumées dans une convention signée par la région et le bénéficiaire de l'aide. Dans le cadre de la production du long-métrage « Donne-moi des ailes » de Nicolas Vanier, la société de production Radar Films au sein de laquelle j'ai effectué mon stage, a sollicité une aide de la Région Occitanie. Suite à l'analyse de ce projet, le comité de lecture de la région a décidé d'attribuer une aide de 200 000 € à Radar Films. Les deux parties ont alors signé une convention d'investissement. Cette convention est composée de neuf articles. Le premier article explicite l'objet de la convention. On peut ainsi y lire la mention suivante : « La présente convention a pour objet de préciser les modalités d'exécution de la délibération par laquelle la Région accorde une subvention d'investissement au bénéficiaire pour la réalisation du projet suivant : la Production du long métrage de fiction « L'Oiseau et l'enfant »¹ de Nicolas Vanier ». Le deuxième article précise le montant de l'aide attribuée au projet, ainsi que le montant des dépenses éligibles que la société de production s'engage à réaliser en région. Le troisième article concerne le délai de réalisation du projet, ainsi que les dates de prises en compte des dépenses (Radar Films, 2019).

Les engagements du bénéficiaire sont repris à l'article 4 de la convention. Il y est indiqué que la société de production doit notamment tenir la région informée de l'état d'avancement du projet, permettre à la région de contrôler l'utilisation de la subvention, ou encore mentionner la participation financière de la région sur les supports publicitaires du film. L'article 5 fait état des modalités et du rythme de versement de la subvention. Concernant l'aide à la production octroyée au film « Donne-moi des ailes », la Région Occitanie s'est, par exemple, engagée à verser la subvention en trois étapes ; une avance de 30 % à la signature de la convention, un acompte inférieur à 70 % de la subvention et enfin, le solde. L'article 5 reprend également les pièces justificatives à fournir, afin de toucher les différentes tranches de la subvention. Les quatre derniers articles de la convention concernent le non-versement de la subvention, en cas de non-conformité de son utilisation ; les cas de caducité de la convention ; sa durée ; ainsi que la mention des annexes contractuelles (Radar Films, 2019).

¹ Titre original du film Donne-moi des ailes.

4.8. Les autres volets des politiques cinématographiques et audiovisuelles des régions

Les politiques cinématographiques et audiovisuelles des collectivités territoriales ne se résument pas uniquement au soutien à la création. En effet, certaines collectivités ont, par exemple, mis en place des dispositifs d'éducation à l'image, visant à sensibiliser les jeunes Français au secteur du cinéma et de l'audiovisuel. Certaines collectivités soutiennent également les salles de cinéma, les festivals ou encore le patrimoine du territoire. Toutes ces aides ont généralement pour but de dynamiser la région à travers la culture (Julliard-Mourgues *et al.*, 2014).

4.9. Le choix d'une région

Lorsqu'un producteur de cinéma établit le budget de son film, il envisage toujours la potentielle participation financière d'une ou de plusieurs collectivités territoriales. Il n'est d'ailleurs pas rare que le choix du lieu de tournage se fasse en fonction de l'attribution de cette aide (de Cevins, communication personnelle, 20 mai 2019). Nous aborderons ce sujet de manière plus conséquente dans la suite de ce mémoire.

Il est, en outre, à noter, qu'une société de production peut aisément déposer plusieurs dossiers de demande d'aide à la création pour un même projet, et ce, dans plusieurs collectivités différentes. Un projet a tout à fait le droit de bénéficier de l'aide de plusieurs collectivités. Dans ce cas-là, les montants des différentes subventions sont généralement inférieurs, étant donné que la production s'engage à dépenser moins d'argent dans les différentes régions (de Cevins, communication personnelle, 20 mai 2019). Ainsi, le CNC (2019) affirme qu'« en 2018, 17 films [ont été] financés simultanément par deux collectivités territoriales [et] quatre films, par trois collectivités ». En 2017, un film a même été soutenu par quatre collectivités dont trois régions et une métropole.

5. *Les acteurs clés*

Les fonds d'aide à la création ne sont pas les seuls acteurs publics œuvrant pour le secteur cinématographique et audiovisuel.

5.1. **La Commission Nationale du Film France**

Créée en 1901 par le CNC, en collaboration avec des professionnels de l'audiovisuel, la Commission Nationale du Film France (aussi appelé plus sobrement Film France) avait pour but de renforcer les différents secteurs de l'industrie, en promouvant les tournages et la post-production en France. Film France est à la tête d'un réseau de 40 bureaux d'accueil de tournages (aussi appelés commission du film), dont elle coordonne les actions sur l'ensemble du territoire français. Par le biais de son réseau de commissions du film, Film France propose une assistance gratuite aux professionnels français et étrangers, désireux de tourner en France. Les principales activités de la Commission consistent à renseigner et conseiller les professionnels de l'industrie sur les conditions de tournage et de post-production au sein des collectivités françaises. L'organisme conseille par exemple les sociétés de production en matière de sources de financement, de réglementations locales, de logistique, ou encore d'accès au crédit d'impôt national et international. Film France s'engage également à promouvoir le territoire français, mais également ses infrastructures, ses ressources techniques, ainsi que sa force de travail. Enfin, la Commission a pour rôle d'étudier les retombées économiques engendrées par les tournages en France, ainsi que leur répartition sur le territoire (Julliard-Mourgues *et al.*, 2014).

Sur le site Internet de la Commission Nationale du Film France, on retrouve notamment les informations utiles à une société de production française ou étrangère qui envisage de tourner en France. On y trouve par exemple :

- La localisation et les coordonnées de tous les bureaux d'accueil de tournage ;
- Une base de données des lieux de tournage du territoire ;
- Des informations sur les différentes sources de financement du cinéma en France. Le site présente notamment le crédit d'impôt international, et fournit un récapitulatif des aides accordées par les collectivités territoriales, par l'intermédiaire du site CICLIC ;
- Un « incentives guide » présentant les différentes solutions de financement d'un projet étranger, en partenariat avec une société française ;

Enfin, le site de Film France permet également à ceux qui le désirent, de consulter ou de s'inscrire sur la base TAF (Techniciens, Artistes et Figurants), qui liste les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel par région (Film France, s.d.).

5.2. Les Bureaux d'Accueil de Tournages (BAT)

Coordonnés par la Commission Nationale du Film France, les BAT ont pour rôle de faciliter les tournages et la post-production dans les différentes collectivités territoriales du pays. Les bureaux d'accueil de tournages viennent en aide aux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel, nonobstant la nature ou la nationalité du projet. En outre, le soutien apporté par les BAT n'est pas conditionné par l'obtention d'une aide de la région. De par leur immersion au cœur des collectivités qu'ils représentent, les BAT témoignent d'une certaine expertise à l'égard du secteur audiovisuel local. Ce sont ces compétences qui rendent les bureau d'accueil plus aptes à conseiller les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel sur des thématiques telles que ; les repérages et la recherche de décors; les démarches administratives et l'obtention d'autorisations de tournage ; la recherche et le recrutement de techniciens, de comédiens et de figurants locaux ; la recherche de prestataires locaux ; ou encore, les différents types de soutien financier à la production audiovisuelle et cinématographique (Julliard-Mourgues *et al.*, 2014).

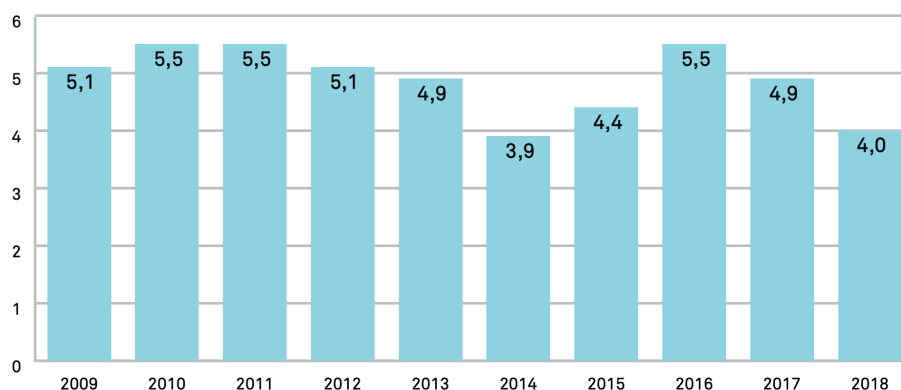
PARTIE 3 : Les raisons de l'implication des collectivités territoriales dans la production cinématographique : les impacts des tournages sur les régions

I. Un besoin de financement

Les subventions des collectivités territoriales se sont développées en réaction à un besoin croissant de financement exprimé par les producteurs français. En outre, depuis quelques années, les médias parlent même d'une crise de financement du cinéma français. Cette crise n'est pas toujours évidente. En effet, de l'extérieur, la santé du cinéma français semble excellente, comparée à ses voisins européens. En 2018, le pays produit approximativement 300 films, et attire plus de 200 millions de spectateurs, dont près de 40 % se déplacent pour voir des films nationaux. Mais ce que le public ne voit pas, c'est la difficulté croissante des producteurs, à trouver du financement. Cette difficulté est partiellement due au désintérêt grandissant des chaînes de télévision françaises pour le cinéma français. La baisse de la participation des chaînes à la production cinématographique est criante. En 2017, 35 % du budget des films été amené par les chaînes, contre 28,6 % en 2018, soit une baisse annuelle de 18,3 %. Les producteurs doivent donc miser sur les investisseurs restants, mais également prendre plus de risques, afin de continuer à produire des films (Vulser, 2019).

Conséquemment au désengagement des chaînes de télévision, le producteur Emmanuel Chaumet observe également une prise de conscience des acteurs de la profession à l'égard d'un système de production qui vit depuis trop longtemps au-dessus de ses moyens. Suite à cette prise de conscience, les coûts de production moyens des films ont été revus à la baisse (Gesbert, 2018). Ainsi, au cours des trois dernières années, le devis moyen des films d'initiative française est passé de 5,5 millions d'euros en 2016, à 4,9 millions d'euros en 2017, et à 4 millions d'euros en 2018 (CNC, 2019). Cette tendance est cependant à nuancer, car avant l'année 2016, ces chiffres ont largement fluctué, comme le montre la figure 10.

Figure 10 : Devis moyen des films d'initiative française (M€)



Source : CNC. (2019). *Bilan 2018*. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2018-du-cnc_987407

Lors d'un entretien avec Matthieu Warter, producteur associé de Radar Films, ce dernier m'a confirmé le caractère indispensable des aides des collectivités locales au financement d'un film. Le producteur m'a expliqué que ces aides représentaient en réalité un complément de financement. Lorsqu'un producteur souhaite financer un nouveau long-métrage, il commence par faire le tour des investisseurs potentiels qui apporteront la majeure partie du financement. Il espère alors bénéficier d'une aide d'une ou de plusieurs collectivités territoriales, afin de combler l'écart entre les promesses d'investissement et le devis du film. Même si elle ne représente pas l'apport le plus conséquent, l'aide apportée par ces collectivités va donc parfois permettre au film d'être tourné. C'est en cela que la participation des collectivités est vitale au cinéma français (Warter, 2019).

II. Analyse des impacts des aides régionales sur les régions

Comme nous l'avons vu dans le point précédent, les régions répondent à un important besoin de financement provenant des producteurs. Mais nous pourrions à présent nous interroger sur les raisons qui poussent les régions françaises à s'impliquer dans le secteur cinématographique et audiovisuel de manière si significative. Si nous avons déjà analysé et compris l'importance du soutien régional dans le chef des producteurs français, il nous reste à comprendre l'intérêt des collectivités territoriales dans cette relation « win-win » entre ces dernières et les sociétés de production. Pour répondre à cette question, nous nous appuierons principalement sur une étude publiée par la Direction des études, des statistiques et de la prospective du CNC en mars 2016. Dix ans après l'entrée en vigueur des conventions entre l'État, le CNC et les collectivités territoriales, le CNC a souhaité évaluer les impacts de cette politique sur les régions françaises.

1. L'étude du CNC concernant l'évaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région

Selon le CNC, la réalisation de cette étude repose sur l'analyse de données provenant du Centre lui-même, mais également de Film France, et du référent social de la culture et de la création, Audiens. Outre cette analyse quantitative, le CNC a également conduit « une quinzaine d'entretiens auprès de professionnels du secteur (...) (associations professionnelles représentatives des sociétés de production, prestataires techniques, auteurs-réalisateurs en région, gestionnaires de fonds d'aide en région et de bureaux d'accueil des tournages) ». Concernant l'analyse de la production cinématographique, le point méthodologique de l'étude mentionne également la prise en compte des films agréés par le CNC uniquement, « ayant reçu l'agrément des investissements et les films ayant reçu l'agrément de production quand l'agrément des investissements n'était pas requis » (Bienaimé, Beuré, Bruneau, Danard, Landrieu et Neutres, 2016).

1.1. Les données rassemblées par le CNC

Comme nous l'avons vu précédemment, le CNC a notamment pour rôle de délivrer les agréments d'investissements et de production des films produits en France. Ce sont les sociétés de production déléguées qui en font la demande auprès du CNC, à deux stades différents de la fabrication du film. La demande d'agrément des investissements doit être déposée avant le début du tournage du film. Cet agrément est « obligatoire ou facultatif selon la nature des financements auxquels il fait appel ». Ainsi, la société de production doit obligatoirement faire la demande d'un agrément des investissements si elle veut ; mobiliser son fonds de soutien automatique, bénéficier du crédit d'impôt, ou avoir recours à certains financements encadrés tels que les avances sur recettes, la prévente de l'œuvre à des chaînes en clair, les investissements des SOFICA, ou encore les coproductions internationales. En revanche, l'agrément de production est obligatoire et sa demande auprès du CNC doit être déposée dans les huit mois suivant la délivrance du VISA d'exploitation, accordé une fois le film réalisé. Ce deuxième agrément permet au CNC de s'assurer que le film a bien été produit dans le respect de la réglementation. L'obtention de cet agrément démontre donc la conformité du film et déclenche le calcul des aides automatiques (CNC, s.d.).

La délivrance de ces documents permet notamment au CNC de rassembler un certain nombre d'informations concernant la production des films tournés en France. Afin d'obtenir l'agrément de production, les sociétés de production doivent par exemple fournir un devis, un plan de financement, une copie de la déclaration sociale nominative, ainsi qu'un certain nombre d'informations concernant notamment les lieux, ainsi que la durée du tournage. Ces agréments ne requièrent cependant pas la délivrance d'un document comptable détaillant les dépenses réalisées par la production (CNC, s.d.). Or,

ces informations sont essentielles à l'étude des impacts sur les régions. Même si le CNC détient un devis plus ou moins détaillé des dépenses réalisées, ce document ne permet pas de connaître les destinataires de ces dépenses. Pour une vision plus détaillée des dépenses liées à la production, le CNC se tourne alors vers les régions.

1.2. Les données rassemblées par les régions

Cette analyse est donc notamment rendue possible par l'implication des fonds de soutien régionaux et des bureaux d'accueil de tournages, dans la récolte de données auprès des sociétés de production des œuvres qu'ils ont soutenues. En effet, lorsqu'une collectivité territoriale accorde une aide financière à un projet, la dernière tranche de cette aide est généralement conditionnée à la présentation au fonds de soutien d'un rendu de compte définitif certifié comptable. Ces données permettent aux régions de se faire une idée claire et détaillée des dépenses régionales effectuées, mais également du nombre de locaux embauchés sur le tournage. Ces informations attestent également de la bonne utilisation de l'argent public, et permettent aux collectivités de calculer un retour sur investissement des aides accordées, et de jauger le succès de leurs politiques à l'encontre du cinéma et de l'audiovisuel. Sur l'échantillon de régions que j'ai eu l'occasion d'interviewer¹, toutes m'ont confirmé exiger le même type de retour, de la part des sociétés de production des films soutenus par la collectivité. Cependant, tous les films agréés par le CNC n'étant pas nécessairement aidés par une collectivité territoriale, ces documents comptables ne peuvent être exigés pour tous les films tournés en France.

Le bureau d'accueil de tournages de la Corse m'a effectivement confirmé que les productions aidées financièrement par la région étaient dans l'obligation de présenter leurs dépenses régionales certifiées par un commissaire aux comptes (Gresse, 2019). De son côté, Aurélie Malfroy (2019), responsable de l'accueil des productions en région Auvergne-Rhône-Alpes affirme lors de notre interview, que pour chaque film coproduit par l'organisme Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma, le versement de la dernière échéance de paiement est conditionné par l'envoi, par la société de production, de tous les justificatifs de dépenses. Ainsi, dès la fin du tournage, la région exige qu'un grand livre comptable lui soit adressé. Cela leur permet d'analyser ligne par ligne, toutes les dépenses effectuées en région. Ces dépenses vont du ticket de parking, au paiement des fournisseurs (cantine, location des matériels, hôtels, transports, etc.), en passant par les rémunérations des comédiens, des figurants et des techniciens locaux. Ce grand livre comptable offre à la région une vision particulièrement précise des dépenses réellement effectuées sur le territoire. Ce dispositif ne concerne cependant que les long-métrages.

¹ Cet échantillon concerne les régions suivantes : Auvergne-Rhône-Alpes, Île-de-France, Grand Est, Occitanie, Hauts-de-France ainsi que la Corse.

Certains bureaux d'accueil de tournages assurent également un suivi sur le terrain. Lors de mon interview au BAT de la région Auvergne-Rhône-Alpes, Aurélie Malfroy m'a confié avoir à cœur de rester informée tout au long de la préparation et du tournage. Certaines informations recueillies sur le terrain par le BAT remontent alors à l'organisme de coproduction régional Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma, qui peut alors apprécier les agissements de la production au regard de leurs engagements (Malfroy, 2019). Certains BAT demandent également aux sociétés de production de remplir un document récapitulatif des dépenses et embauches effectives au terme du tournage. C'est par exemple le cas du BAT de la région Grand Est, qui affirme que ces informations leur permettent d'établir leurs propres bilans, mais également de faire remonter ces renseignements à Film France, l'organisme à la tête du réseau des commissions du pays. Au cours de notre entretien, Michel Woch (2019) m'a également affirmé que ces informations leur permettaient de défendre l'importance des tournages sur le territoire auprès des élus. Néanmoins, les productions soutenues financièrement par les collectivités n'ont aucun compte à rendre aux bureaux d'accueil de tournages et ne sont donc pas tenues de répondre à leurs enquêtes.

En 2018, la région Grand Est a accordé une subvention de 260 000 € à la société Radar Films pour la production du film de Pierre Coré, *Le temps des Marguerite*. A la fin du tournage, le BAT de la région a fait parvenir aux producteurs, un document à remplir, concernant les retombées économiques du tournage du film sur la région. Ce document (Voir ANNEXE 3 : Formulaire de retombées économiques de la région Grand Est) reprend notamment les budgets prévisionnels et effectivement réalisés du projet, les dépenses locales prévisionnelles et celles réellement engagées, les dépenses locales afférentes au décor ou encore à la régie, les noms des prestataires locaux et enfin, certaines informations concernant l'embauche locale (Radar Films, 2019).

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les projets n'ayant pas bénéficié d'une aide de la part d'une collectivité territoriale, n'ont aucune obligation de retourner un justificatif comptable de leurs dépenses aux régions. Il est cependant à noter que la plupart des productions souhaitant tourner sur un territoire donné, font appel au bureau d'accueil de tournages local. En effet, le soutien des BAT est indépendant des aides accordées par les collectivités territoriales. Ainsi, les bureaux d'accueil offrent généralement leur expertise à tous les tournages ayant lieu sur leur territoire. En région Grand Est, Michel Woch (2019) me confie que le BAT régional envoie également un formulaire de retombées économiques aux producteurs n'ayant pas bénéficié de l'aide de la région. Ces producteurs n'ont aucune obligation d'y répondre, mais le responsable de l'accueil des tournages observe tout de même un taux de réponse de 50 %. Selon lui, tout dépend de la manière dont s'est déroulé le tournage. Si les producteurs sont satisfaits de l'aide apportée par le BAT, ils seront plus enclins à leur apporter ce genre

d'information. Michel Woch explique cependant qu'il s'avère plus complexe de récupérer ces informations auprès des producteurs étrangers qui quittent généralement le territoire dès la fin du tournage. Il affirme également que dans le cas où les producteurs ne fourniraient que peu de renseignements à la région, le BAT parvient tout de même estimer certaines données, notamment concernant l'embauche des techniciens locaux. Ainsi, grâce aux feuilles de service, aux bibles de tournage ou encore aux contacts des différents membres du bureau, le BAT peut se faire une idée du nombre de techniciens et de comédiens locaux engagés sur le tournage. Le calcul du nombre de figurants est en revanche plus complexe (Woch, 2019).

En outre, Aurélie Malfroy du BAT de la région Auvergne-Rhône-Alpes (2019) m'a cependant expliqué que les bureaux d'accueil n'analysaient pas les retombées indirectes dites « d'image » ou dites « touristiques ». Selon elle, il n'existe aucun indicateur qui leur permettrait d'évaluer ces impacts. Marianne Bearez, responsable de la communication au sein de l'organisme de coproduction de la région Hauts-de-France, Pictanovo (2019) ajoute également que ces retombées d'image ne peuvent être calculées qu'à posteriori, une fois le film sorti en salles. Leur analyse a donc lieu bien en amont du tournage, et ne relève donc plus des compétences des bureaux d'accueil.

2. Les impacts identifiés

Le 23 janvier 2018, à l'occasion de la table ronde « Tournage et tourisme : de nouvelles opportunités pour les territoires » du Paris Images Trade Show, le CNC présente les résultats de son étude sur l'impact des tournages sur le tourisme en France. Cette étude est basée sur un échantillon de 348 œuvres (114 longs-métrages, 74 fictions audiovisuelles, 90 documentaires audiovisuels et 70 courts-métrages). Elle est par ailleurs fondée sur les informations communiquées par les sept régions suivantes ; Alsace, Aquitaine, Bourgogne, Languedoc-Roussillon, Nord-Pas-de-Calais, Provence-Alpes-Côte d'Azur et Rhône-Alpes (CNC, 2018). Les résultats présentés à l'occasion du Paris Images Trade Show font, en réalité, partie d'une étude publiée par le CNC en mars 2016 concernant l'évaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région. Les données ont donc été récoltées auprès des régions, avant la réforme territoriale (cf. supra p.52).

Il est tout d'abord à noter que l'impact d'un tournage sur un territoire est fonction de plusieurs variables. En effet, l'impact d'un tournage sera plus ou moins important, selon le genre de l'œuvre produite, son budget, la durée du tournage, son rayonnement à l'échelle nationale et internationale, ou encore son succès auprès du public. Il a par exemple été observé que l'impact d'un tournage est généralement plus conséquent

lorsque les acteurs sont connus du public, lorsque le territoire est valorisé à l'image, et enfin, lorsque le projet affiche une dimension internationale (CNC, 2018).

Les retombées économiques d'un tournage sont multiples et diverses. L'étude menée par le CNC a permis d'observer des impacts directs à court terme, et des impacts indirects à moyen et long terme, pour un tournage sur un territoire donné.

2.1. Les impacts directs

Dans un premier temps, les tournages en région permettent de stimuler le marché de l'emploi, grâce à l'embauche de d'artistes et de techniciens locaux (CNC, 2018). En région Grand Est, Michel Woch (2019) observe effectivement le développement d'un vivier de techniciens et de prestataires spécialisés, suite à l'arrivée progressive des tournages dans la région. Ces tournages contribuent donc non seulement à l'augmentation de l'offre d'emploi, mais également au développement de nouvelles qualifications inhérentes à la production cinématographique. Selon Michel Woch, l'activité liée aux tournages dans la région s'est réellement développée à partir de 2007, suite à l'arrivée du TGV. À l'époque, peu de techniciens locaux sont qualifiés pour ce secteur. Mais à partir de 2010, les tournages qui deviennent plus récurrents, et les techniciens et prestataires de la région saisissent l'opportunité, en s'organisant afin d'offrir un service de qualité aux producteurs de passage dans la région.

En 2013, l'étude du CNC concernant l'évaluation des aides (2016) recense une augmentation de l'emploi dans le secteur audiovisuel et cinématographique estimée à 27 % par rapport à 2004. Cette étude mentionne également une augmentation du nombre d'entreprises dans la filière. Entre 2004 et 2013, le nombre d'entreprises aurait connu une hausse de 38,2 %. Les auteurs soulignent l'émergence et la consolidation de la filière audiovisuelle et cinématographique en région, nouvelle source d'attraction pour les sociétés de production et les prestataires techniques du pays.

Les tournages en région permettent également de dynamiser l'activité économique locale afférente aux secteurs de l'hôtellerie, du transport, de la restauration, de la construction, ou encore de la location de décors. En effet, les tournages impliquent la venue d'équipes devant être logées et nourries dans la région. C'est pour cette raison, mais également afin de respecter les obligations de dépenses en région, que les sociétés de production permettent la dynamisation de l'économie locale, en faisant appel à des prestataires locaux (CNC, 2018).

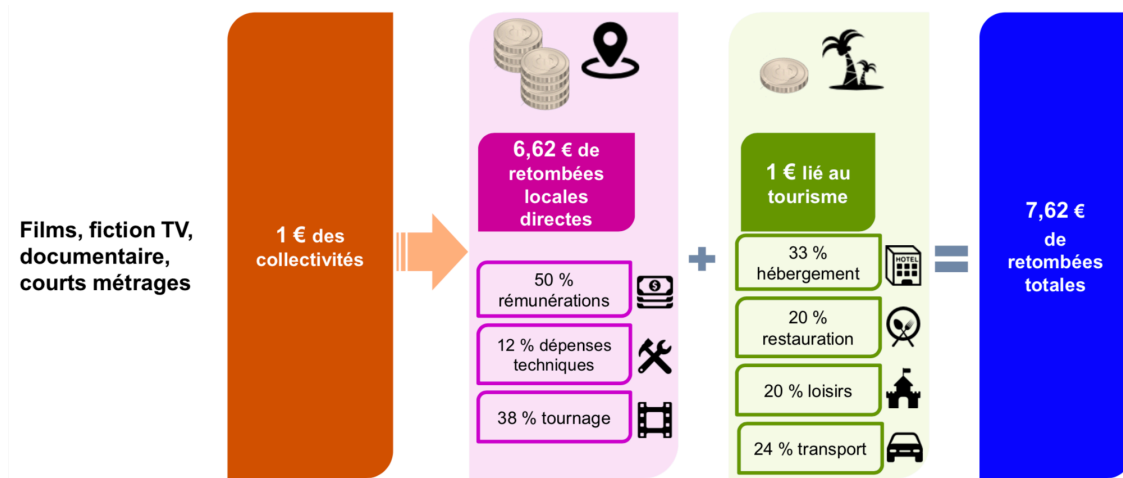
2.2. Les impacts indirects

Au-delà de ces retombées économiques directes, la diffusion des films, et autres formats, tournés en France, contribue au rayonnement du territoire, tant au niveau national, qu'au niveau international. L'étude du CNC a permis d'observer qu'un tournage dans une région donnée, lui conférerait de manière indirecte, un renforcement de sa notoriété, une amélioration de son référencement dans les agences de voyages, dans les guides touristiques et sur Internet, une augmentation de la fréquence touristique, une couverture presse, l'amélioration des infrastructures locales, et enfin la création de tours pour les touristes. Ainsi, la diffusion des films tournés en région peut parfois générer une intensification du tourisme. Des touristes, désireux de découvrir les décors découverts sur grand écran, se rendent alors en région où ils dépensent à leur tour dans l'hébergement, la restauration, le transport ou encore les loisirs. C'est ce qu'on appelle le ciné-tourisme (CNC, 2018).

En région Hauts-de-France, Marianne Bearez (2019) observe effectivement des impacts globalement positifs. Selon elle, les habitants de la région sont ravis d'accueillir autant de tournages « près de chez eux ». Selon elle, les techniciens du son et de l'image de la région Hauts-de-France connaissent quasiment le plein-emploi. Elle observe également l'implantation sur le territoire, d'entreprises aux compétences complémentaires aux activités de tournage (post production, doublage...), ou encore de nouvelles écoles.

Ainsi, comme le montre la figure 11, l'étude du CNC met en lumière que chaque euro dépensé par une collectivité territoriale dans la production d'un film, d'une fiction TV, d'un documentaire ou d'un courts-métrage, génère 6,62 € de retombées locales directes et 1 € de retombées indirectes liées au tourisme, soit un total de 7,62 euros de retombées totales. En outre, 50 % des retombées locales directes provient des rémunérations (auteurs, interprètes, techniciens et figurants), 38 % est imputable aux dépenses de tournage (décors, studio, hébergements, transports, costumes et effets spéciaux) et 12 % résulte des dépenses techniques (prises de vues, éclairage, son, post-production, etc). Sur l'euro de retombées touristiques amené de manière indirecte par le tournage d'un film, 33 % provient de l'hébergement, 20 % de la restauration, 20 % des loisirs et enfin, 24 % des transports. Rappelons tout de même que le calcul de ces retombées économiques prend également en compte les 50 centimes investis par le CNC pour chaque euro dépensé par la collectivité territoriale, dans le cadre de la politique « un euro pour deux euros ». En résumé, l'investissement des collectivités dans la production cinématographique et audiovisuelle offre un rendement global d'environ 700 % (CNC, 2018).

Figure 11 : Les retombées économiques directes et indirectes des tournages sur les régions françaises



Source : CNC. (2018). *L'impact des tournages sur le tourisme*. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/limpact-des-tournages-sur-le-tourisme_227677

2.3. Exemples d'impacts touristiques en France

En 2016, le film *Dunkerque* de Christopher Nolan a été tourné en France, en région Hauts-de-France. Ce film est un exemple frappant de l'impact que peut avoir un tournage sur une région. À sa sortie en salles, le film connaît un immense succès dans le monde entier et comptabilise 515 millions de dollars de recettes au box-office mondial. L'œuvre fait partie des cinq films ayant bénéficié du crédit d'impôt international en France en 2016. Avec un devis global de 100 millions d'euros, la production du film a dépensé un montant total de 19 millions d'euros en France, dont 10,5 millions dans la ville de Dunkerque. Le tournage en région Hauts-de-France aura duré 30 jours et nécessité l'embauche de 450 techniciens et de plus de 2 000 figurants locaux (CNC, 2018). Jamais auparavant la région n'avait accueilli de tournage d'une ampleur aussi exceptionnelle.

Les répercussions du tournage sur la région ne se sont pas fait attendre. Le film sort au courant du mois de juillet 2017, et ce même mois, l'office du tourisme de Dunkerque enregistre déjà une augmentation de 176 % de la fréquentation de la ville par les touristes anglais. Le mois suivant, les touristes anglais sont 5,36 fois plus à visiter la ville de Dunkerque qu'avant la sortie du film. La ville a également enregistré une augmentation notable de la fréquentation des touristes allemands, belges et néerlandais. L'office du tourisme de Dunkerque réalise alors un sondage auprès de ces nouveaux touristes européens, afin de connaître les motifs de leur venue. Ce sondage révèle qu'au cours de l'été 2017, 32 % des touristes ayant visité la ville avaient vu le film de Christopher Nolan, et que 28 % étaient venus visiter la ville pour cette raison (CNC, 2018).

Mission : Impossible – Fallout, le dernier volet de la saga Mission Impossible, fait également partie des cinq films ayant bénéficié du crédit d'impôt international français en 2016. 30 % de la durée totale du tournage du film a été effectué dans la capitale française entre avril et mai 2017. En tout, le tournage du film à Paris aurait généré 25 millions d'euros de dépenses sur le territoire, et aurait fait appel à 350 professionnels du cinéma et plus de 5 000 techniciens locaux. L'impact du tournage de telles productions sur le sol français est donc indiscutable.

Si la France attire autant les producteurs étrangers, c'est notamment pour la beauté et la diversité de ses paysages, pour le savoir-faire de l'industrie cinématographique nationale, mais également, et surtout, pour l'attractivité de son système fiscal, avec un crédit d'impôt cinéma à 30 %. En effet, selon le magazine français dédié au cinéma, Première, « le CNC assure (...) qu'en 2017, les crédits d'impôt ont généré 600 millions d'euros d'activité supplémentaire en France par rapport à 2015, avec, à la clé, la création de plus de 15 000 emplois » (Léger, 2018). La France peut mesurer le succès de sa réforme fiscale à l'augmentation du nombre de tournages étrangers sur le territoire, mais également, et surtout, au retour des producteurs français partis chercher l'attractivité fiscale d'autres pays. Selon Aurore Bergé, députée LREM (La République En Marche), « le film d'Albert Dupontel adapté du Goncourt « Au revoir là-haut » se serait tourné en Hongrie si ces dispositifs n'avaient pas existé et n'avaient pas été renforcés » (LeParisien, 2018).

Ainsi, l'impact des tournages sur les régions françaises n'est pas uniquement imputable aux « superproductions » internationales. En effet, de nombreuses productions d'initiative française peuvent également se vanter d'avoir un impact positif sur l'économie des régions dans lesquelles elles sont tournées. Prenons par exemple le feuilleton « Demain nous appartient », diffusé de manière quotidienne sur la chaîne TF1, et tourné à Sète, en région Occitanie. En 2016, la région enregistrait des retombées économiques de l'ordre de 16 millions d'euros, attribuables au tournage du feuilleton (CNC, 2018).

La série phare française « Plus belle la vie », diffusée sur la chaîne France 3 depuis 2004 est un autre exemple. En 2014, le site Allociné estimait que la série attirait chaque année près de 10 000 touristes dans les rues de Marseille. Le site affirmait également qu'en 10 ans, la production de la série aurait occasionné près de 20 millions de retombées économiques pour la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, et permis l'embauche de plusieurs centaines de personnes toute au long de l'année. À l'époque, la ville de Marseille avait su rebondir sur le succès de la série en organisant des circuits touristiques sur le thème du feuilleton, ou encore en ouvrant une boutique officielle de souvenirs (Renault, 2014).

La société Radar Films, au sein de laquelle j'ai effectué mon stage, a notamment produit la dernière trilogie des Belle et Sébastien. Les trois films sortis en 2013, 2015 et 2017 ont rencontré un véritable succès auprès du public français, mais également à l'internationale. Ces trois films ont été tournés en Auvergne-Rhône-Alpes, et ont bénéficié d'une subvention régionale. Aurélie Malfroy (2019) m'explique que la région – et plus particulièrement les communes où ont été tournés les films – a pu s'appuyer sur le succès de cette trilogie pour mettre en place une stratégie de promotion du territoire. Depuis le premier opus de la trilogie, la région tente de mettre à profit cette visibilité, en développant par exemple des circuits des lieux de tournage.

En nous exposant l'ampleur des impacts économiques et touristiques de l'accueil des tournages sur les régions françaises, l'étude du CNC nous permet donc de comprendre les raisons de l'implication des collectivités territoriales dans la production cinématographique.

III. Critique de l'étude du CNC et du système d'aide

L'étude élaborée par le CNC sur les impacts directs et indirects des tournages en France marque la première fois qu'une analyse est conduite sur le sujet. Cette analyse est essentielle, car elle permet de chiffrer les résultats des politiques en vigueur concernant l'aide publique apportée au secteur. Ces chiffres sont pour la première fois rendus publics et nous permettent de juger du retour sur investissement de telles subventions.

J'aimerais néanmoins souligner les limites de cette étude, qui selon moi omet d'aborder certains aspects des impacts des tournages, et dont les méthodes de récolte de données pourraient peut-être, à terme, être perfectionnées.

1. *Des impacts négatifs : entre pollution et désagréments*

1.1. **L'impact écologique des tournages**

À mon sens, le premier point faible de cette étude réside dans le fait qu'elle n'aborde en aucun cas les impacts négatifs que peuvent avoir les tournages sur le territoire français. J'ai conscience que l'étude du CNC entend mettre en évidence les retombées purement économiques de la production cinématographique et audiovisuelle, mais je trouve tout de même dommage de taire d'autres potentiels aspects de cette activité. L'impact négatif qui m'a rapidement sauté aux yeux au cours de mes recherches repose sur l'empreinte écologique incontestable des tournages. Il est évident que le bilan carbone de la production cinématographique semble moindre à côté des industries extractives, mais à l'heure d'une prise de conscience grandissante de l'impact

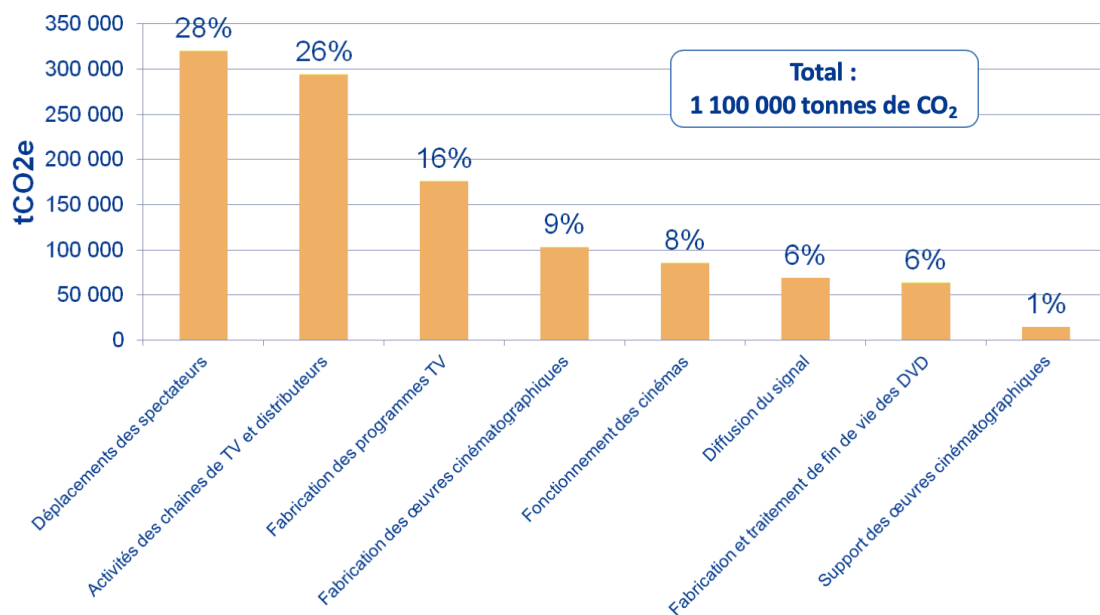
irréversible des agissements de l'homme sur la planète, aucun secteur ne peut se permettre d'ignorer le sujet.

Lorsque j'ai abordé la question de l'existence d'impacts négatifs des tournages sur les régions aux différents bureaux d'accueil, aucun d'entre eux n'a mentionné l'impact écologique. Cela démontre bien le manque de sensibilisation du secteur à l'encontre de la cause environnementale. Contrairement à de nombreuses industries, la production cinématographique est rarement pointée du doigt par l'opinion publique pour des agissements allant à l'encontre des considérations écologiques actuelles. Ces conséquences ne sont par ailleurs pas visibles par le public, les spectateurs n'ayant généralement pas conscience de l'impact écologique d'un tournage lorsqu'ils visionnent un film. En outre, du fait de la double appartenance du cinéma à l'industrie et à l'art, la création artistique semble primer sur le bilan carbone du tournage d'un film.

À l'occasion d'une interview pour le média en ligne français Brut, c'est un portrait écologique bien plus alarmant de la production cinématographique que nous dresse Charles Gachet-Dieuzeide, cofondateur de la société Secoya Eco-tournage, et ancien régisseur de cinéma. Ce dernier explique qu'en 2011, le premier bilan carbone du secteur audiovisuel en France, révèle que chaque année, l'industrie audiovisuelle française libérerait 1,1 million de tonnes de CO₂ dans l'atmosphère, soit l'équivalent de 410 000 allers-retours entre Paris et New York en avion.

Cette étude prend en compte la production, la post-production et la distribution de films, de vidéos et de programmes de télévision, ainsi que la projection cinématographique. Elle n'inclut pas la consommation d'électricité liée à l'utilisation des téléviseurs, des ordinateurs, des récepteurs TNT et des lecteurs DVD, ou encore l'empreinte écologique de leur fabrication. Le bilan carbone est imputable aux différents domaines du secteur audiovisuel, comme le montre la figure 12 (Ecoprod, 2019).

Figure 12 : Empreinte carbone de l'Audiovisuel en 2010
Répartition en % du total (équivalent-tonnes de CO₂)



Source : Ecoprod. (2010). *Bilan carbone du secteur audiovisuel en France*. Récupéré de <https://www.projetcoal.org/coal/2012/01/16/audiovisuelcinema-empreinte-carbone-de-laudiovisuel/>

Ce graphique nous permet d'observer que 9 % de l'empreinte carbone total du secteur de l'audiovisuel est causé par la fabrication des œuvres cinématographiques. Cela correspond à l'équivalent de 99 000 tonnes de CO₂ libérés dans l'atmosphère, dont 71 % est occasionné par les tournages, 13 % par les travaux de laboratoire, 6 % par les droits d'assurances, 5 % par la post-production et 5 % par la vie de bureau (Ecoprod, 2019). Il est néanmoins nécessaire de souligner le fait que cette étude date de 2010 et que ces chiffres ont certainement été revus à la hausse avec l'intensification de la création de contenu.

Dans son interview à Brut, Charles Gachet-Dieuzeide (2019) explique que de nombreux films affichent un bilan carbone relativement conséquent. Mais les superproductions américaines sont naturellement les plus polluantes. Des études ont démontré qu'en 2006, l'industrie cinématographique hollywoodienne était le deuxième pollueur en Californie, derrière le pétrole. À titre d'exemple, Charles Gachet-Dieuzeide révèle que le tournage du film de James Bond – Spectre, aurait nécessité la destruction de nombreuses voitures, d'une valeur totale de 30 millions d'euros. Le tournage du film *Expendables 2* aurait provoqué la mort de 22 000 chauves-souris dans une grotte en Bulgarie. Le déplacement des équipes de production de la série *Game of Thrones*, tournée dans près de 150 décors à travers le monde, aurait nécessité d'innombrables voyages en avion. Enfin, pendant la production du film d'animation *Avatar*, les différents

studios travaillant sur le projet auraient occasionné une consommation d'électricité comparable à celle d'un petit pays.

Les dix ans d'expérience de Charles Gachet-Dieuzeide en tant que réalisateur sur les tournages de films, mais également de spots publicitaires, lui ont permis de constater l'impact de certains tournages français sur l'environnement. À ce titre, il dénonce notamment l'importante consommation de plastique, la mauvaise gestion des déchets, ainsi que la multitude de déplacements parfois inutiles. En terme de consommation de plastique, le réalisateur dénote, entre autres, une utilisation excessive de gobelets et de bouteilles d'eau en plastique. Pour le tournage d'un film, Charles Gachet-Dieuzeide estime l'utilisation d'entre 10 000 et 15 000 bouteilles d'eau en plastique. Comme nous l'avons constaté auparavant, ce sont près de 300 long-métrages qui sont produits chaque année en France. Les tournages de films en France, occasionneraient donc une consommation annuelle de bouteilles d'eau en plastique qui dépasserait les 3 à 4 millions d'unités. Ce chiffre est déjà alarmant, mais ne tient même pas compte des tournages d'autres formats tels que la publicité, les séries, les téléfilms, etc. (Gachet-Dieuzeide, 2019).

Au cours de sa carrière, Charles Gachet-Dieuzeide a pu observer bon nombre de pratiques aberrantes dans le cadre de certains tournages de films. Il donne ainsi l'exemple d'un tournage qui avait nécessité de recouvrir un flanc de montagne de fausse neige. Il s'est avéré que cette fausse neige était en réalité créée à partir de petits résidus de plastique blanc. Au terme du tournage, la production n'a pas exigé que cette fausse neige soit retirée, et certains techniciens ont pris sur leur temps libre pour nettoyer ce décor qu'ils souhaitent préserver. Au vu de ses observations, Charles Gachet-Dieuzeide confirme bien que c'est l'artistique qui prime sur les tournages. Et selon lui, ce n'est pas tout à fait anormal étant donné la dimension particulièrement créative de cette industrie. Il explique ainsi qu'entre de lourdes contraintes budgétaires et temporelles, l'écologie – qui demande un certain effort en terme de logistique – passe généralement au second plan (Gachet-Dieuzeide, 2019).

L'ancien réalisateur a donc créé la société Secoya Eco-tournage en 2018, afin d'encourager les productions à freiner la propension du secteur à gaspiller et à polluer, en adoptant une démarche plus écoresponsable. Nous aborderons plus en détail les solutions envisageables afin de réduire l'impact écologique de la production cinématographique, dans la dernière partie de ce mémoire (Gachet-Dieuzeide, 2019).

Ainsi, l'empreinte carbone des tournages de films ne représente peut-être pas un coût économique pour les collectivités territoriales sur le court terme. Mais à long terme, elle contribue tout de même au réchauffement climatique. Il est donc, à mon sens, indispensable de souligner cette problématique, aujourd'hui plus pressante que jamais.

En outre, depuis 2016, le ministère de la Transition écologique et solidaire français étudie la possibilité de « donner un prix au carbone [en imposant] une taxe sur les émissions [ou en organisant] un marché sur lequel s'achètent et se revendent des permis d'émettre ». Cette politique viserait à inciter les acteurs de l'économie à diminuer leurs émissions de carbone. Ainsi, à terme, la production cinématographique coûtera plus cher aux producteurs. Qui sait quel impact cette politique aura alors sur les collectivités territoriales françaises ? (Ministère de la Transition écologique et solidaire, 2016).

1.2. Certains désagréments

Sur les six régions interrogées, seule l'une d'entre elles m'a confié avoir observé un impact négatif. Mais ce dernier n'était pas lié à l'écologie. Dans un premier temps, Aurélie Malfroy, responsable de l'accueil des productions en région Auvergne-Rhône-Alpes peine à trouver des impacts négatifs à ces tournages qu'elle qualifie de gagnant-gagnant pour tous les acteurs impliqués. Mais en cherchant bien, elle déclare que les tournages en région peuvent parfois susciter certains désagréments. Elle affirme également que dans certains cas, les responsables politiques des communes limitrophes à la ville de Lyon ont estimé que les désagréments liés aux tournages étaient plus importants que les contreparties positives. Elle explique en effet, qu'il arrive que les équipes de tournage s'installent, le temps d'une journée, dans une commune où les riverains se sentent importunés par le bruit et la difficulté de circuler. Ces derniers se plaignent alors aux pouvoirs publics qui ne peuvent les convaincre des impacts positifs de ses tournages sur la commune, étant donné que ces derniers sont généralement concentrés sur la ville de Lyon, où les équipes sont communément basées. Face au mécontentement des habitants, certaines communes ont décidé de surtaxer la venue des tournages de manière excessive et dissuasive. Les productions ont donc cessé d'y tourner (Malfroy, 2019).

Aurélie Malfroy (2019) explique que pour empêcher d'autres communes d'en venir aux mêmes mesures, le bureau d'accueil de tournages de la région Auvergne-Rhône-Alpes a dû mettre au point une campagne de sensibilisation visant à informer ces communes de l'intérêt général de l'accueil des tournages pour la région. Le BAT leur a expliqué qu'il était impératif de travailler sur l'image globale du territoire et que le développement économique de la région entière ferait également la force de ces petites villes (Malfroy, 2019).

2. Un secteur politisé

Le secteur de la culture est un secteur largement politisé, car il repose amplement sur les aides de l'État. On pourrait ainsi imaginer que le CNC aurait tout intérêt à ce que cette étude mette davantage en lumière les impacts positifs des tournages en France, afin de pouvoir justifier la politique « subventionniste » de l'État à l'égard du secteur.

Dans l'introduction du Bilan 2018 du CNC (2019), on peut par exemple lire que, face aux profondes mutations du secteur, il est indispensable de préserver le modèle d'exception qui caractérise la culture française. On peut également lire les phrases suivantes : « Ce modèle économique, qui est notre force, nous devons le soutenir, pour gagner la bataille des contenus. C'est le grand combat à la fois industriel et culturel de notre époque ». Quelques mois avant de prendre la tête du CNC, Dominique Boutonnat (2018) affirmait que si le secteur du cinéma français avait, jusque-là, résisté aux transformations radicales de la filière, c'était principalement du fait de ce fameux modèle d'exception. Le nouveau président du Centre affirme que la régulation du secteur par le CNC a permis d'atténuer les effets de ces transformations.

Selon moi, ces déclarations témoignent peut-être d'un manque d'objectivité de la filière à l'égard de l'impact des tournages sur le territoire. La dépendance du secteur vis-à-vis des différentes aides de l'État pourrait, d'après moi, pousser le CNC à dresser un portrait particulièrement positif des impacts de ces aides.

3. La difficulté de la récolte des données

3.1. La précision de l'étude

L'étude menée par le CNC sur les impacts des tournages en France est basée sur des estimations, reposant elles-mêmes sur l'analyse d'échantillons. C'est évidemment le cas de bon nombre d'études et d'enquêtes, mais cela pourrait nous pousser à questionner la précision des conclusions tirées par le CNC.

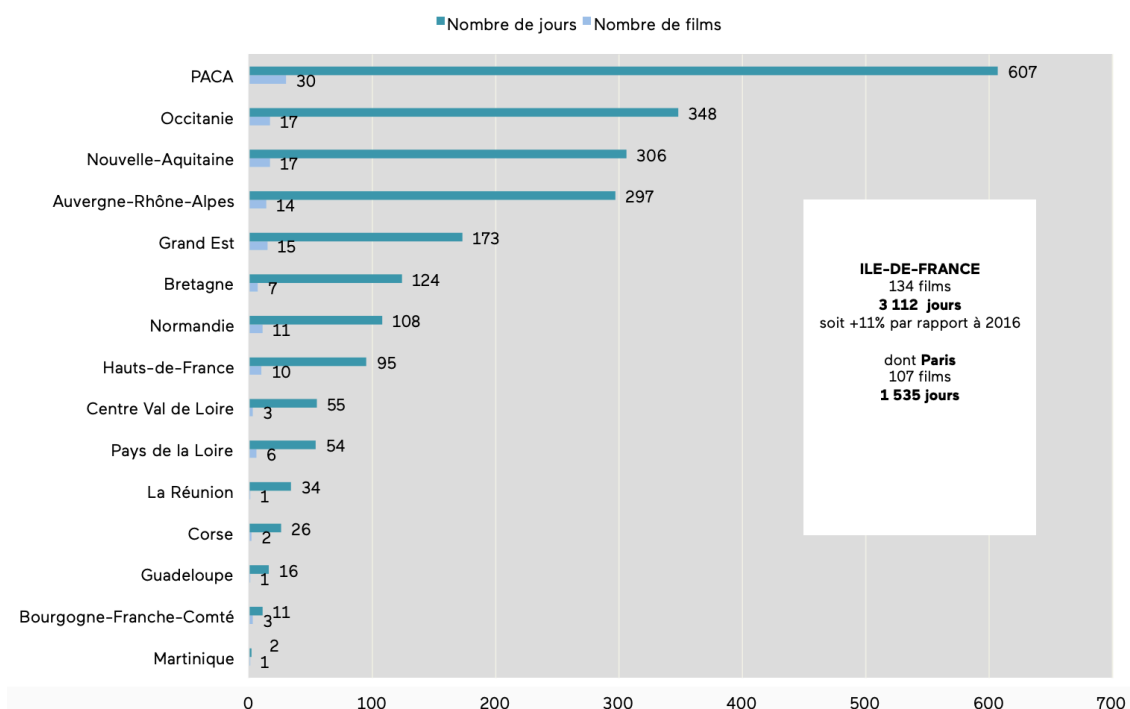
Afin de mener à bien cette étude, le CNC s'est notamment appuyé sur diverses informations transmises par les différents fonds de soutien régionaux du territoire. Comme nous l'avons vu précédemment, les productions ayant bénéficié d'une aide financière d'une région, sont dans l'obligation de justifier comptablement leurs dépenses régionales. Ces informations permettent donc une vision relativement précise des retombées économiques directes d'un tournage. Cependant, tous les films tournés en France ne bénéficient pas nécessairement d'une aide régionale. Toutes les productions ne sont donc pas dans l'obligation de fournir des justificatifs comptables

aux régions dans lesquelles elles ont tourné. En outre, l'étude mentionne l'analyse d'un échantillon de 348 œuvres dont 114 long-métrages, 74 fictions audiovisuelles, 90 documentaires audiovisuels et 70 court-métrages. Or, en 2017, ce sont 300 long-métrages agréés par le CNC qui ont été produits en France, et ce chiffre ne comptabilise même pas l'entièreté des long-métrages tournés ou partiellement produits en France. En effet, le CNC rappelle que « les films financés par un producteur français, mais ne pouvant être qualifiés d'œuvres européennes, ainsi que les films qui ne font appel à aucun financement encadré ni au soutien financier du CNC et dont la production n'est pas terminée (...) sont exclus [de ce décompte] » (CNC, 2018). Ainsi, l'étude du CNC prend en compte moins de la moitié des films produits sur une année en France. De plus, seules 7 régions sur 27¹ ont été analysées dans le cadre de cette étude.

En outre, l'étude du CNC ne permet pas de connaître la répartition des impacts des tournages sur les différentes régions du pays. Or, certaines régions contribuent bien plus que d'autres aux retombées économiques et touristiques des tournages sur le territoire. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, environ la moitié des films tournés en France sont concentrés dans la région Île-de-France (cf. supra p.19). C'est également cette région qui attire le plus de tournages étrangers, désireux de filmer les décors de la capitale française, Paris (Île-de-France, 2019). Selon la figure 13, issue d'une étude menée par l'organisme Film France (2018), en 2017, la région Île-de-France concentrait effectivement 49 % des films tournés en France et 58 % des jours de tournage. On peut également observer que 80 % de ces films ont été tournés dans la ville de Paris, mais que la ville ne comptabilise cependant que 49 % des jours de tournage en Île-de-France.

¹ L'étude prend en compte l'organisation du territoire avant la réforme territoriale. On comptait à l'époque 27 régions dont 5 départements Outre-Mer.

Figure 13 : Répartition géographique des tournages de longs-métrages en France (hors Île-de-France)



Source : Film France. (2018). *Géographie des tournages de longs-métrages en France. Étude 2017*.

Récupéré de http://www.languedoc-roussillon-cinema.fr/sites/default/files/documents/filmfrance_geographielm2017.pdf

3.2. Les différents formats pris en compte

Cette étude ne nous permet pas non plus de connaître les impacts directs et indirects de la production cinématographique, en tant que telle, sur le territoire. En effet, l'étude du CNC mentionne l'analyse d'un échantillon composé à 33 % de long-métrages, à 21 % de fictions audiovisuelles, à 26 % de documentaires audiovisuels et à 20 % de court-métrages (CNC, 2018). Or, ces différents formats n'ont pas du tout les mêmes impacts économiques sur les régions. Ainsi, la responsable de l'accueil des tournages en région Auvergne-Rhône-Alpes, Aurélie Malfroy, m'a expliqué lors de notre entretien que les court-métrages n'occasionnaient en réalité que très peu de retombées économiques sur le territoire. Selon elle, la région n'aide pas les court-métrages pour dynamiser l'économie locale, mais pour accompagner la création et les auteurs. En revanche, Aurélie Malfroy affirme, contrairement aux idées reçues, les tournages des séries et des fictions audiovisuelles ont souvent plus d'impacts sur le territoire que les tournages de long-métrages. En effet, en règle générale, le ratio entre les montants engagés par la région et les retombées économiques engendrées par la production est plus élevé dans le cas des séries et des fictions audiovisuelles. D'après Aurélie Malfroy, quand les séries et les fictions TV décident de tourner dans la région, elles s'y installent pour toute la durée du tournage. Ce n'est cependant pas le cas des producteurs de long-métrages qui

s'installent généralement sur plusieurs régions. C'est pour cette raison qu'à partir de 2019, la région Auvergne-Rhône-Alpes affiche un objectif clair d'attirer davantage de séries et de fictions TV en région. Pour ce faire, le budget de son fonds de soutien aux projets audiovisuels a été augmenté d'un million d'euros (Malfroy, 2019).

En conclusion, nous avons pu observer que les différents formats de l'audiovisuel et du cinéma n'impactaient pas les régions de la même manière. Cette distinction pourrait peut-être permettre d'enrichir l'étude du CNC.

3.3. La difficulté de l'analyse des impacts indirects

Selon Michel Woch (2019), cela fait deux à trois ans que le CNC cherche à connaître l'impact des tournages sur la visibilité du territoire français à l'étranger. Toutes les régions interrogées m'ont cependant confirmé que l'étude des retombées indirectes ne relevait pas de leurs compétences. D'après Aurélie Malfroy (2019), il n'existe aucun indicateur qui permettrait aux régions d'évaluer ces impacts de façon tangible. De plus, les œuvres cinématographiques et audiovisuelles ne commencent à avoir d'impacts sur les régions qu'à partir de leur sortie, et peuvent continuer à impacter le territoire après plusieurs années. Or, les bureaux d'accueil de tournages n'accompagnent les productions que lors du tournage.

Il serait donc logique de s'interroger sur méthodes d'analyse ayant permis au CNC d'arriver à la conclusion selon laquelle l'investissement d'un euro par une collectivité territoriale engendrerait un euro des retombées indirectes. Le point méthodologique de l'étude du CNC ne mentionne pas la méthode employée concernant l'analyse des impacts indirects. Lorsque j'ai contacté l'organisme, dans le but d'en savoir plus sur cette étude, je n'ai pas non plus obtenu de plus amples explications. Cette étude est complexe car, même si une collectivité territoriale constate une recrudescence de ses activités touristiques, suite à la sortie d'un film ayant été tourné sur le territoire, on ne peut pas pour autant affirmer avec certitude que ces deux événements soient liés.

En ce qui concerne l'exemple de l'impact touristique conséquent du tournage du film de Christopher Nolan sur la ville de Dunkerque (cf. supra p.71), l'étude du CNC mentionne tout de même un sondage réalisé par l'office du tourisme de la ville. L'organisme aurait interrogé les touristes venus visiter Dunkerque au cours de l'été 2017, sur les motivations de leur visite (CNC, 2018). Si ce mode opératoire permet de discerner une tendance globale, il manque, à mon sens, légèrement de précision.

4. *Des résultats mitigés*

L'étude du CNC met en exergue le succès des politiques d'aides à la production audiovisuelle et cinématographique menées par les collectivités territoriales. Selon la conclusion de cette étude, les collectivités territoriales peuvent effectivement se vanter d'un impressionnant retour sur investissement de 662 %¹. Certains affirment cependant que les résultats de cette politique d'exception sont, en réalité, bien plus contrastés.

Dans un article du journal *Le Monde*, Julien Jourdan, membre du laboratoire Dauphine Recherches en management (2018), se demande si les subventions publiques du secteur du cinéma et de l'audiovisuel permettent réellement aux entreprises d'améliorer leur performance. Au terme d'une étude analysant l'impact des aides perçues par les sociétés de production, sur leur performance, Julien Jourdan en arrive à la conclusion suivante ; « modérées, les subventions publiques contribuent bien à améliorer la performance, ainsi qu'espéré. Mais passé un certain seuil, nous observons que la rentabilité du producteur tend – contre toute attente – à décliner ». Il souligne également un effet plus marqué de ce postulat sur les sociétés de production non spécialisées (Jourdan, 2018).

Selon le chercheur, une subvention devrait avoir pour but d'aider les entreprises du secteur à affronter les risques qui y sont inhérents. Ainsi, ces entreprises n'auraient pas à se soucier des aléas du marché pour mener à bien leur activité. Ces subventions devraient également leur permettre de produire des films plus qualitatifs et plus ambitieux. De son côté, l'État tirerait également profit de la situation, en assurant la pérennité de l'emploi du secteur, et la stimulation d'un savoir-faire français (Jourdan, 2018). Dans une chronique pour la radio France Culture, le journaliste Brice Couturier affirmait déjà en 2013 que les résultats de la politique ultra-subventionniste de l'État français à l'égard du cinéma, étaient en réalité bien différents. Selon lui, cette politique aurait provoqué « une envolée des coûts et une surproduction ». Le journaliste s'indigne de l'ampleur du coût moyen d'un film en France. D'après lui, les recettes engendrées par l'exploitation des films ne couvrent pratiquement plus leurs coûts. Dans une interview accordée au journal *Libération*, le spécialiste de l'économie numérique, Olivier Bomsel affirmait alors que le secteur en était arrivé à « quitt[er] une logique de rentabilisation d'un film pour un régime de captation des aides publiques » (Couturier, 2013).

Julien Jourdan (2018) souligne également, que si cette politique d'origine protectionniste a effectivement permis à la France de protéger son cinéma national, le succès des productions à l'internationale est cependant plus mitigé. Selon lui, le cinéma français à l'étranger se cantonne à un marché de niches. Afin de remédier aux effets pervers du financement public du secteur du cinéma et de l'audiovisuel, Brice Couturier (2013) prône une réforme des modes de financement du secteur.

¹ $\text{Retour sur investissement} = \frac{(\text{Gain généré par l'investissement} - \text{Coût de l'investissement})}{\text{Coût de l'investissement}} = \frac{(7,62-1)}{1} = 662 \%$

Il est à noter que les deux prochains points relèvent davantage d'un constat, eu égard au mode de fonctionnement des fonds, que de critiques à l'encontre de l'étude du CNC.

5. *Des collaborations artificielles*

L'un des objectifs affichés des fonds d'aide régionaux est de valoriser les projets qui mettent en valeur leur territoire. Prenons l'exemple d'un film qui soulignerait la beauté des paysages exceptionnels d'une région. Cette dernière pourrait alors s'appuyer sur le succès du film pour attirer un certain type de touristes dans la région. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est exactement ce qui s'est passé en Auvergne-Rhône-Alpes, après la sortie de la trilogie des Belle et Sébastien. Les régions affichent également des objectifs de dynamisation de l'emploi liés à la venue des tournages.

Cependant, les productions ne jouent pas toujours le jeu. Lors de mon interview avec Matthieu Warter, producteur de la société Radar Films (2019), ce dernier m'a confié que selon lui, l'effet pervers des aides des collectivités réside dans le fait que les producteurs voient parfois les régions comme pourvoyeur de fonds uniquement. Ils ne tournent alors en région que dans le but d'obtenir une subvention, et non pas pour les spécificités de la région. Il arrive ainsi que certaines collaborations entre les collectivités territoriales et les productions soient en réalité relativement artificielles. Ainsi, lorsque les producteurs se rendent dans une région dans l'unique but de toucher une subvention, il arrive qu'ils ne s'appliquent pas réellement à faire en sorte de générer le plus d'impacts positifs possibles pour la région. Ainsi, ils ne dépensent sur le territoire que le minimum exigé par la collectivité et n'embauchent parfois aucuns techniciens locaux. Ce type de comportement est effectivement possible dans certaines régions où les critères de dépenses ne sont pas stricts.

Il arrive également que certains films ne permettent pas de distinguer la région dans laquelle ils ont été tournés. D'autres films sont tournés dans une région, alors que l'intrigue a réellement lieu autre part. C'est par exemple le cas de nombreux films tournés dans la ville de Bordeaux, mais dont l'intrigue se déroule en réalité à Paris. L'architecture similaire des deux villes permet parfois de faciliter les tournages dans un « Paris » plus calme et moins fréquenté. À l'inverse, on peut également mentionner les nombreux films aidés par la région Île-de-France et tournés en région parisienne, alors que l'intrigue ne se passe pas réellement dans la région. La plupart des sociétés de production ayant leur activité à Paris, il est en effet parfois plus simple et moins coûteux pour des producteurs de tourner en région parisienne, afin d'éviter le coût et la logistique du déplacement des équipes (Warter, 2019).

Le producteur de Radar Films (2019) explique également que sur certains projets, les producteurs sont prêts à tourner n'importe où, dans le but de bénéficier d'une aide d'une collectivité territoriale. Selon lui, cela est dû au lourd déficit de financement que subit actuellement la production cinématographique. Cette situation provoque une prédominance des préoccupations financières sur les caractéristiques artistiques, qui en vient parfois à affecter la qualité du résultat.

En résumé, du fait de la difficulté de la recherche de financement pour la production cinématographique, les aides des collectivités territoriales n'engendrent pas toujours des retombées économiques et touristiques optimales.

6. La rentabilité des fonds de soutien régionaux

Il convient à présent d'aborder la rentabilité des fonds de soutien des régions françaises. Selon Matthieu Warter (2019), les régions subventionnent le secteur du cinéma et de l'audiovisuel à fonds perdu. Selon lui, si les fonds de soutien des régions étaient rentables, ils pourraient allouer un budget plus conséquent à la production cinématographique. La logique étant que, si les régions bénéficiaient d'un retour sur investissement, elles pourraient réinvestir cet argent dans les aides octroyées au secteur. Le producteur image son point de vue avec l'exemple suivant ; si un fonds de soutien régional dispose d'un budget annuel de 100 € et qu'il récupère ne serait-ce que 30 € sur ses investissements, il bénéficiera d'un budget de 130 € pour l'année suivante.

Matthieu Warter (2019) imagine un système d'aide régionale à la carte. Dans cette hypothèse, la société de production pourrait choisir entre une simple subvention et une part de coproduction. Le montant investi par le fonds régional en coproduction serait supérieur au montant d'une simple subvention et permettrait à la région de toucher des recettes sur l'exploitation du film. Les producteurs pourraient même choisir de combiner les deux options.

Ce système de coproduction des fonds régionaux est déjà en vigueur dans les régions Auvergne-Rhône-Alpes et Hauts-de-France, à travers les organismes indépendants Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma pour la première, et Pictanovo pour la seconde. Sur le site d'Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma, on peut lire que l'organisme « investit financièrement dans la production de films en contrepartie d'un pourcentage sur les recettes. L'apport d'Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma n'est donc pas une subvention. Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma ne produit pas non plus directement les films ». Le budget d'investissement de l'organisme provient des apports de la région et du CNC, mais également des recettes générées sur l'exploitation des films précédemment produits. Aujourd'hui, Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma investit uniquement dans la

production de long-métrages cinématographiques « dont une partie significative de la production doit être localisée » dans la région (Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma, s.d.).

Aurélie Malfroy (2019) nous précise qu'Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma a été créé en 1991 sous la forme d'une Société Anonyme dépendante de la région Auvergne-Rhône-Alpes. La structure est constituée de professionnels de la production cinématographique, qui maîtrisent notamment les mécanismes de financement qui la caractérisent. Le directeur général d'Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma, Gregory Faes est d'ailleurs lui-même producteur.

En leur qualité de coproducteurs, ces deux structures ont leur mot à dire à chaque étape de la production des films qu'ils coproduisent. Sur son site, Pictanovo (2017) affirme être « partie prenante dans la carrière de l'œuvre et dans les recettes qu'elle va générer ». On peut également y lire que cette organisation inhabituelle de l'aide publique au secteur du cinéma permet à Pictanovo de « dégager des recettes propres qui sont réinvesties dans les segments de la filière ».

Au terme de mon entretien avec le producteur Matthieu Warter, j'ai interrogé les régions qui n'avaient pas recours à la coproduction, afin d'avoir leur avis sur la question suivante ; est-ce que le fait de coproduire des films permettrait aux fonds régionaux d'investir davantage dans l'aide accordée au secteur ? Il s'avère que toutes les régions interrogées ont affiché une forme de scepticisme à l'égard de cette pratique. La région Île-de-France (2019) affirme, par exemple, que ce n'est pas le rôle des régions de produire du contenu, qu'elles ne connaissent pas les ficelles du métier et que leur interférence handicaperait les sociétés de production. La région Occitanie quant à elle (2019), indique que les recettes engendrées par une coproduction ne seraient pas nécessairement synonymes d'augmentation de l'aide à l'attention des sociétés de production, étant donné qu'elles seraient reversées aux ressources communes de la région. Aurélie Malfroy, responsable de l'accueil des tournages en région Auvergne-Rhône-Alpes (2019) confirme en partie ces propos. Elle indique effectivement que la structure Auvergne-Rhône-Alpes est née d'un montage financier complexe qui établit les relations entre l'organisme et la région. Ce montage implique notamment qu'à partir d'un certain plafond, le surplus des remontées de recettes engendré par la coproduction de films doit être reversé au fonds général de la région.

Michel Woch (2019) raconte que la question de la coproduction a longtemps été débattue en région Grand Est. Il explique qu'il y a quelques années, la région Alsace¹ avait mis en place un système d'avance remboursable. Ce système impliquait que dans le cas où un film aidé par la région serait assez rentable pour que tous les partenaires

¹ La région Grand Est est née de la fusion des régions Alsace, Lorraine et Champagne-Ardenne, lors de la réforme territoriale de 2016.

financiers puissent récupérer leur apport, ainsi que leur commission, alors la région pourrait également récupérer sa contribution. Michel Woch affirme toutefois que la région Alsace n'a jamais récupéré un centime des avances remboursables accordées au cours des dix années de fonctionnement de ce système. Selon lui, ce procédé nécessitait un lourd suivi administratif pour des résultats inexistantes. La région Alsace a donc abandonné ce système au profit de l'attribution de subventions pures et simples avec la seule obligation de dépenser au minimum 160 % de la subvention allouée en région.

Le responsable du bureau d'accueil de tournages de la région Grand Est (2019) affirme également que la solution de la coproduction n'est pas nécessairement la plus intéressante pour les producteurs. Il explique que les montants maximums alloués à la production de long-métrages, par les organismes régionaux de coproduction Pictanovo et Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma, sont effectivement supérieurs à ceux octroyés par d'autres régions telles que Grand Est. Mais selon lui, une subvention pure de 300 000 € est bien plus intéressante qu'un apport en coproduction de 500 000 €. En effet, le coproducteur récupère son apport sur les recettes de l'exploitation du film en négociant un couloir de remboursement. Ce n'est pas le cas lorsque la région verse une simple subvention. Ainsi, les recettes reversées au producteur délégué sont amoindries par la participation de la région en tant que coproducteur, alors que la subvention, elle, n'a aucun impact sur les bénéfices du producteur.

Enfin, Michel Woch (2019) émet un doute sur la réelle rentabilité de ces structures de coproduction. Selon lui, l'activité de Pictanovo et d'Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma ne leur permet pas nécessairement d'aider plus de films ou d'augmenter leurs plafonds des montants alloués à la production de long-métrages. Michel Woch estime que ces structures ne touchent finalement que peu de recettes sur les films qu'elles coproduisent. D'après lui, Pictanovo aurait touché un retour sur investissement exceptionnel suite à l'immense succès du film *Bienvenue chez les Ch'tis*. Mais selon lui, Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma ne parvient pas à rentabiliser son activité avec les recettes qu'elle génère.

Au bureau d'accueil d'Auvergne-Rhône-Alpes, Aurélie Malfroy (2019) n'est pas de cet avis. En effet, elle affirme que la coproduction est un cercle vertueux qui a permis à la région d'engager toujours plus de moyens dans les différents projets. Cette information est aisément vérifiable sur le site de l'organisme Ciclic (s.d.), où l'on peut effectivement observer qu'après la région Île-de-France, ce sont les régions coproductrices Hauts-de-France et Auvergne-Rhône-Alpes qui allouent les montants les plus importants aux secteurs du cinéma et de l'audiovisuel. Selon Aurélie Malfroy, Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma atteint un certain équilibre entre les films qui génèrent beaucoup de recettes et ceux qui n'en génèrent que peu.

La responsable de l'accueil des tournages (2019) explique que tout dépend en réalité des accords négociés par les deux parties. Elle illustre ses propos au moyen de deux exemples de films coproduits par la région. La trilogie des Belle et Sébastien a rencontré un grand succès auprès des spectateurs, mais Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma n'a pas pour autant profité de ce succès financier. En effet, ces films ont rassemblé de nombreux partenaires financiers de taille, qui ont cru en la viabilité de ces projets. Aussi, les films ont été distribués par Gaumont, l'un des principaux distributeurs français, et préachetés par d'importantes chaînes de télévision. La région s'est donc retrouvée tout en bas de la chaîne de droits aux recettes et n'a donc rien touché sur l'exploitation en salles de ces films. La région a alors commencé à toucher des recettes sur la deuxième, voire la troisième diffusion de ces films à la télévision.

Dans un tout autre registre, le film *Mon Garçon* de Guillaume Canet a comptabilisé bien moins d'entrées, mais comme la région était l'unique financeur du projet, elle a touché d'importantes recettes suite au succès du film en salles. Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma doit ce succès financier à sa prise de risque. En effet, si la région était le seul partenaire financier du film, c'est parce que les grands distributeurs, ainsi que les chaînes de télévision n'ont pas cru en ce projet et n'ont donc pas risqué d'y investir (Malfroy, 2019).

Aurélie Malfroy (2019) note également que la rentabilité d'une telle structure s'apprécie à long terme. En effet, en coproduisant des long-métrages, Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma se constitue un catalogue de films sur lesquels l'organisme continuera de toucher des recettes tout au long des différentes exploitations. Ainsi, la région touche des bénéfices sur la diffusion de ces films à la télévision, sur les ventes de DVD, sur la disponibilité des films sur les plateformes de vidéos à la demande, ou encore sur les recettes occasionnées par l'exploitation à l'étranger.

La subtilité de ce système repose cependant sur le fait que les recettes touchées par l'organisme Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma ne servent pas en réalité à augmenter les plafonds des aides ou à aider davantage de projets. Dans les faits, ce profit est principalement reversé au fonds général de la région, et lorsque le directeur de l'organisme de coproduction parvient à convaincre la région de réinvestir ces bénéfices, l'augmentation des plafonds n'est pas une priorité en termes de choix politiques. Ainsi, depuis l'an dernier, une partie des recettes engendrées par Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma ont servies à la création d'un projet appelé « LAB », ayant vocation à accompagner des projets innovants, portés par des sociétés locales (Malfroy, 2019).

Face au scepticisme des autres régions à l'égard d'un système de coproduction régional, Aurélie Malfroy (2019) comprend que la création et la gestion d'un organe de coproduction n'est pas simple et s'éloigne du mode de fonctionnement des collectivités et des institutions. Elle explique d'ailleurs que si la création d'un organisme tel

qu'Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma a été possible en 1991, c'est uniquement grâce à l'homme qui a porté le projet. Fort de son impressionnante carrière, Roger Planchon a su convaincre les institutions publiques de la viabilité de ce système unique et singulier, à une époque où le financement de projets privés par les régions n'existait pas encore en France. Le directeur de théâtre a su démontrer la plus-value d'une structure composée de professionnels du secteur, qui ferait remonter des bénéfices à la région sans que cette dernière n'ait à s'en soucier. Enfin, Aurélie Malfroy admet que si la plupart des régions sont frileuses à l'idée de la création d'une telle structure, c'est également parce que le fait que la région confie une enveloppe budgétaire à une structure indépendante afin de générer des bénéfices, n'est pas particulièrement toléré d'un point de vue strictement politique.

PARTIE 4 : La perspective d'une production cinématographique éco-responsable

Comme nous avons pu le remarquer dans la troisième partie de ce, l'empreinte écologique des activités liées à la production cinématographique est loin d'être négligeable.

I. Ecoprod : vers des tournages éco-responsables en France

Un article du site E-RSE (2017) souligne la propension du secteur du cinéma au gaspillage. En effet, on y lit que les tournages nécessitent notamment la construction de décors plus ou moins complexes, qui sont par la suite détruits. Les tournages sont également caractérisés par une importante consommation d'électricité. L'éclairage joue notamment un rôle très important dans la fabrication d'un film. Ainsi, de nombreuses sources de lumière, généralement alimentées par des groupes électrogènes, sont nécessaires à la production d'un film. Cet article met par ailleurs en évidence la pollution liée au transport des équipes et des décors, la quantité de déchets produits notamment pour nourrir toutes les équipes du tournage, ou encore l'impact de la production sur le lieu de tournage.

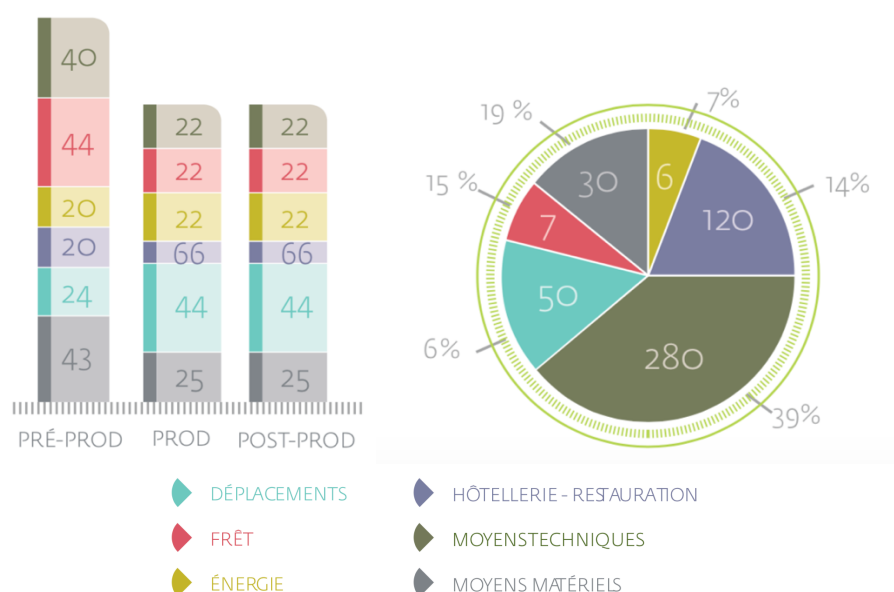
Selon ce même article (2017), « si le secteur a mis du temps à prendre conscience de ses effets, les initiatives pour le rendre plus durable se multiplient ». Ainsi, en 2009, six acteurs de l'audiovisuel¹ créent le collectif Ecoprod, dans l'optique de rendre le secteur plus éco-responsable. Cette démarche a pour but de sensibiliser les professionnels du secteur, mais également de les aider à réduire le bilan carbone de leur activité à travers des outils tels que « des fiches pratiques, des témoignages, des guides, des annuaires, des suivis de productions ». L'adhésion à la démarche proposée par Ecoprod n'est cependant aucunement contraignante. On peut effectivement lire la phrase suivante sur le site du collectif : « en signant la Charte Ecoprod pour l'Entreprise de l'Audiovisuel, vous vous engagez dans une démarche d'amélioration continue d'information, de réflexion et de mise en œuvre » (Ecoprod, 2019).

En 2010, Ecoprod présente le premier calculateur carbone applicable à la production cinématographique et audiovisuelle. Cet outil baptisé Carbon'Clap est proposé gratuitement sur le site du collectif et permet aux professionnels de calculer le bilan carbone de la production de leur film. Le Carbon'Clap évalue l'impact écologique des

¹ ADEME (Agence de l'Environnement et de la Maîtrise de l'Énergie), AUDIENS (professionnels de la culture, de la communication et des médias), la Commission du Film d'Île de France, la DIRECCTE IDF (la direction régionale des entreprises d'Île-de-France), France Télévisions et TF1.

principales activités afférentes aux différentes étapes de la fabrication d'un film. Il permet ainsi de calculer les différents impacts liés aux déplacements, au fret, à la consommation d'énergie, à l'hôtellerie et la restauration, aux moyens techniques et matériels, au cours de la pré-production, la production et la post-production d'un film (Ecoprod, 2019). La conclusion de ce bilan prend la forme de deux graphiques que nous pouvons observer sur la figure 14.

Figure 14 : Simulation des résultats de Carbon'Clap
(en tonne équivalent carbone, selon des chiffres fictifs donnés à titre d'exemple)



Source : Ecoprod. (2019). *Guide de l'éco-production*. Récupéré de <http://www.ecoprod.com/fr/les-outils-pour-agir/guide-de-l-eco-production.html>

Cet outil a permis au collectif d'établir une moyenne des émissions de CO₂ pour chaque typologie de production. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, il est estimé que la production d'une heure d'émission de flux pour la télévision, produit en moyenne 10 tonnes de CO₂. En comparaison, un épisode d'une série télé tournée à Paris, en produit en moyenne 35 tonnes. En outre, une fiction tournée en France produit 200 tonnes de CO₂ et un long-métrage tourné sur plusieurs sites en produit 1000 tonnes (Ecoprod, 2019).

Cette évaluation permet aux producteurs de cibler les activités émettant le plus de gaz à effet de serre, afin de construire un plan d'action adapté à chaque tournage. Afin de mener à bien ce tournage éco-responsable, Ecoprod met à disposition des producteurs, un « guide de l'éco-production ». Ce guide liste les différents métiers de la production au sein desquels il est possible d'agir afin de réduire l'impact écologique. Pour chacun de ces domaines, Ecoprod prévoit une liste d'actions concrètes à implémenter pour un tournage plus vert. Ainsi, ce guide propose une série d'initiatives concernant la gestion

des déchets, les achats responsables, les économies d'énergie, la mobilité ou encore la sensibilisation des équipes. Ces actions concernent les domaines de la production (dans les bureaux, mais également sur le tournage), la régie générale (transport et restauration), le studio et les décors, la lumière et l'énergie, les moyens techniques (caméras, disques durs, sons...), l'habillage et le maquillage, ainsi que la post-production et les domaines hors-tournage. Les pratiques conseillées invitent les équipes à favoriser le réemploi, la location et le recyclage, à faire appel à des fournisseurs labellisés, à utiliser du matériel peu énergivore, à limiter et optimiser les déplacements, à minimiser le jetable, ou encore à éviter le recours aux groupes électrogènes, au profit des branchements forains. Le site Internet du collectif permet également de « faciliter le contact entre les acteurs du milieu », et de recenser certains partenaires et fournisseurs verts auxquels les producteurs pourraient faire appel (Ecoprod, 2019).

Il est à noter que ces constats datent aujourd'hui d'il y a près de dix ans et que, même si les mentalités commencent à changer, les pratiques éco-responsables sur les tournages français restent rares.

II. Le cas des productions hollywoodiennes

De la même manière, aux États-Unis, les géants du cinéma hollywoodiens Universal Pictures et Focus Features se sont engagés à réduire les impacts environnementaux des activités liées à la production cinématographique et audiovisuelle. Pour ce faire, leur société mère NBCUniversal a mis en place un programme de production durable similaire à la démarche d'Ecoprod, afin de pousser les acteurs du secteur à implémenter des pratiques durables sur des tournages de films. Ce programme appelé « Green is Universal » propose également une série d'infographies comportant différentes pratiques durables, applicables aux différentes étapes d'un tournage (Green Is Universal, 2019)

Parmi les exemples de récentes productions américaines ayant adopté ce programme, on retrouve le dernier opus de la saga Fast & Furious. Les producteurs du film ont effectivement souhaité implémenter certaines pratiques durables afin de réduire leur impact sur l'environnement. Ainsi, un gestionnaire de développement durable a été assigné au tournage du film, afin de superviser le programme. Un système de compostage et de recyclage a été mis en place, du papier 100 % recyclé a été utilisé, et des bouteilles d'eau réutilisables ont été distribuées afin de réduire la consommation de plastique. Enfin, afin de réduire les émissions de CO₂, le système de chauffage utilisé sur le tournage était alimenté par du gasoil renouvelable, à base d'huile de cuisson usagée. En parallèle, les producteurs ont fait don à différentes associations, de vêtements utilisés sur le tournage, mais également de fournitures de bureau, ainsi que

de meubles (Green Is Universal, 2019). Au vu des nombreux exemples de productions américaines ayant participé activement à ce programme, il est à se demander si les productions françaises n'accuseraient pas un certain retard dans le domaine de la production cinématographique éco-responsable.

III. Un éco-tournage synonyme d'économies

Selon Yann Marchet, responsable des relations presses de la Commission du Film d'Ile-de-France, partenaire de l'Ecoprod, "les productions ne souffriront pas économiquement de ces nouveaux critères écologiques, au contraire, (...) ce nouvel outil obligera à mieux préparer les tournages, mais permettra aussi de faire des économies, en réduisant par exemple la consommation d'énergie" (Blondeau, 2010). Le site de Green Is Universal propose une analyse coût-bénéfice de la production durable, menée par Emillie O'Brien, éco-manager indépendante ayant travaillé sur de nombreuses productions hollywoodiennes. En guise d'introduction de cette étude, nous pouvons lire que le secteur de la production cinématographique et audiovisuelle souffre de l'idée reçue qu'un tournage éco-responsable coûterait plus cher (O'Brien, 2014). En effet, lors de mon entretien avec le producteur français Matthieu Warter (2019), ce dernier m'a effectivement avoué s'inquiéter des impacts écologiques des tournages. Mais selon lui, le coût engendré par la mise en place de pratiques éco-responsables sur un tournage freine l'adoption d'une mentalité plus verte pour le cinéma français.

L'étude d'Emillie O'Brien tend à démontrer qu'une approche durable sur un tournage aurait tendance à générer des économies budgétaires, et non pas des coûts supplémentaires. Selon elle, le challenge de l'éco-tournage serait facilité par une préparation adéquate du tournage, un système de communication rigoureux au sein des différentes équipes de production, ainsi que l'affectation d'un éco-manager qui superviserait l'ensemble de la démarche. En s'appuyant sur des documents comptables de production, ainsi que sur les prix du marché des différents fournisseurs, Emillie O'Brien souligne de potentielles réductions budgétaires dans cinq domaines. Selon elle, il est possible de réduire de 51 % les dépenses liées à la consommation d'eau, de 40 % le coût lié à la gestion des déchets, de 6 % le budget inhérent à l'achat de vaisselle, de 12,7 % le budget imputable au transport, et enfin, de 59 %, les dépenses liées à l'électronique, l'utilisation de batteries ou encore l'éclairage.

En ce qui concerne la consommation d'eau, l'étude compare l'achat de bouteilles d'eau à la consommation d'eau courante et à l'achat, voire la location, d'accessoires facilitant sa gestion (location de distributeurs d'eau munis de bouteilles réutilisables, achat de gobelets compostables, etc.). L'étude propose également certains conseils visant à faciliter la mise en place de ce plan d'action. On peut par exemple y lire qu'une

communication efficace en amont du tournage pourrait par exemple pousser les techniciens à amener leurs propres bouteilles réutilisables. S'agissant de la gestion des déchets, l'étude se base sur une comparaison entre les coûts de ramassage des déchets non triés (5 \$ par sac), recyclés (2,5 \$ par sac) et compostés (4 \$ par sac). À la fin du tournage, Emillie O'Brien conseille également aux professionnels de vendre les éléments du décor et de l'habillage à d'autres productions, ou de les donner à des associations à but non-lucratif. En outre, elle prône l'élimination du papier sur le tournage, au profit de l'utilisation de tablettes numériques. Cela permettrait à la production de réduire les coûts liés aux nombreuses impressions de scénarios, étant considéré que la plupart des personnes concernées possèderait déjà une tablette (O'Brien, 2014).

En ce qui concerne la vaisselle, Emillie O'Brien admet que l'utilisation de gobelets, d'assiettes ou encore de couverts réutilisables sur un tournage n'est pas toujours envisageable. C'est pour cela qu'elle conseille de se tourner vers la vaisselle compostable. Selon elle, l'achat de ces produits en grande quantité ne coûte pas plus cher que l'achat de vaisselle non-réutilisable et non-compostable. L'auteure souligne également l'important pouvoir d'achat des sociétés de production, qu'elles pourraient mettre à profit afin de négocier avec des fournisseurs plus éco-responsables. Ainsi, cette pratique n'engendre pas d'économies budgétaires aussi conséquentes que dans le cas la gestion de l'eau ou des déchets, mais elle permet tout de même de réduire l'impact écologique de la production. En terme de transport, l'étude préconise l'utilisation de transports en communs et de vélos, mais également la pratique du covoiturage. Elle conseille aussi l'utilisation de biocarburants ou encore la location de voitures hybrides. Si l'auteure reconnaît le prix légèrement plus élevé de la location d'hybrides, elle considère que cette tendance est amenée à changer. Enfin, en ce qui concerne les moyens techniques, l'analyse préconise l'utilisation de batteries rechargeables, un traitement approprié des déchets électroniques ou encore l'usage d'éclairages peu énergivores. En outre cette étude mentionne quelques fournisseurs auxquels les producteurs peuvent faire appel, afin de mettre en place ces différentes pratiques éco-responsables (O'Brien, 2014).

Il est évident que cette étude n'est pas entièrement applicable aux tournages français. Elle n'est d'ailleurs pas non plus applicable à tout type de tournage. En effet, prenons l'exemple de l'utilisation de transports en commun. Si le tournage a lieu dans une zone reculée, cette option n'est pas toujours envisageable. En France, les acteurs dits « verts » du secteur ne sont pas encore suffisamment développés pour que les producteurs puissent mettre en place de telles démarches. Le métier d'éco-manager ne s'est, par exemple, pas encore étendu aux tournages français (Warter, 2019). Il sera cependant à mon sens, intéressant de s'inspirer des solutions proposées par cette étude américaine, afin de les adapter au système français.

IV. Le rôle des régions françaises dans l'éco-production

Face à la problématique du développement durable dans la production cinématographique et audiovisuelle, tous les fonds de soutien et bureaux d'accueil régionaux ayant répondu à mon enquête ont affirmé avoir à cœur d'agir en faveur des éco-tournages. Cependant, une seule d'entre elles avait réellement mis en place des actions concrètes à l'égard de cette problématique. En effet, depuis 2019, le fonds de soutien de la Corse s'engage à verser un bonus de 15 % de la subvention attribuée, aux productions de long-métrages « s'engageant formellement dans une labellisation Ecoprod » afin de réduire leur bilan carbone (Corsica Pôle Tournages, 2019). Ce bonus ne s'applique cependant pas à toutes les aides, et les modalités de l'engagement dans une labellisation Ecoprod ne sont pas explicitées dans le guide des tournages publié par la Corse. Selon la directrice de l'action culturelle du bureau d'accueil de la Corse, pour prétendre à ce bonus, les projets doivent faire valider au fonds de soutien, un certain nombre de pratiques éco-responsables (Gresse, 2019).

Au bureau d'accueil des tournages d'Auvergne-Rhône-Alpes, Aurélie Malfroy nous confirme que, si le fonds de soutien régional venait à adresser la problématique de manière concrète, cela passerait également par l'attribution d'un bonus économique. Selon elle, cette mesure représente la seule incitation plausible qui pourrait réellement pousser les producteurs à réagir. Au cours de notre entretien, Aurélie Malfroy aborde également le collectif Ecoprod, et leur expertise en terme d'éco-production. Elle estime que cet outil d'accompagnement peut également servir aux fonds de soutien, afin d'interroger les producteurs sur leurs intentions en termes d'initiatives éco-responsables. La responsable de l'accueil des tournages admet cependant que même si le BAT tente d'adresser la problématique à son échelle, ce n'est pas aujourd'hui une demande clairement émise par la collectivité territoriale. Selon elle, les bureaux d'accueil de tournages devraient initier un réel travail d'identification et de référencement des acteurs qui pourraient accompagner les producteurs dans leurs démarches éco-responsables. Mais cette initiative nécessite l'allocation d'un budget spécifique et cela pourrait freiner les collectivités territoriales (Malfroy, 2019).

De son côté, Michel Woch, responsable de l'accueil des tournages en région Grand Est (2019), explique que plusieurs régions auraient déjà tenté d'instaurer un dispositif de bonification des mesures environnementales, mais que cela n'aurait jamais réellement fonctionné. Selon lui, la région Hauts-de-France aurait mis en place un système similaire en 2018. Elle aurait cependant été contrainte de l'abandonner, faute de spécialistes capables de mesurer efficacement l'empreinte carbone d'un tournage. De ce fait, la région ne savait pas sur quelles bases verser ce bonus complémentaire. Il estime également que le calculateur de bilan carbone d'Ecoprod n'est pas réellement adapté. Tout d'abord parce que le Carbon'Clap du collectif a été créé en 2010 et qu'il n'aurait

pas évolué depuis sa création, mais également parce que cet outil serait trop « simpliste » pour établir un bilan carbone adéquat.

Au cours de notre entretien, Michel Woch (2019), m'a également fait part de la volonté du fonds de soutien de la région Grand Est de s'impliquer dans l'éco-production. Il explique en effet qu'au lieu d'attribuer un bonus aux producteurs ayant réussi à réduire leur bilan carbone, la région envisage de proposer aux producteurs de prendre en charge le salaire d'un « consultant vert ». Ce consultant accompagnerait la production en leur indiquant les postes sur lesquels ils pourraient éventuellement agir, dans le but de baisser leur impact carbone, mais également d'économiser de l'argent. D'après Michel Woch, cette initiative serait largement bénéfique pour les producteurs car ces derniers économiseraient de l'argent grâce à des mesures éco-responsables mises en place par un gestionnaire qu'ils n'auraient pas à payer.

En outre, le responsable de l'accueil des tournages en Grand Est (2019) souligne la difficulté de mettre en place un protocole éco-responsable, étant donné la variété des tournages. Afin d'imager son point de vue, Michel Woch donne l'exemple du tournage d'un épisode pilote d'une série française ayant été tourné en Grand Est, dans l'hyper-centre de la ville de Strasbourg. La production a souhaité mettre en place des mesures éco-responsables. Pour ce faire, elle a notamment décrété que les techniciens se rendraient sur le tournage à vélo, et la ville de Strasbourg a accepté de leur prêter ces vélos. Outre la réduction du bilan carbone occasionnée par l'utilisation de vélos, cette initiative a permis de diminuer considérablement le budget de la production consacré à l'essence, ainsi qu'à la location de voitures. Les producteurs de la série ont également privilégié les branchements forains aux groupes électrogènes.

Toutefois, ce type de démarche n'a été possible qu'au vu de la proximité du plateau, situé en centre-ville, et de l'hébergement des équipes, situé à maximum deux kilomètres du centre. Michel Woch (2019) indique que si une série au budget similaire devait être tournée dans un endroit plus reculé, ces mêmes pratiques ne seraient pas applicables. En effet, si la production venait à tourner en forêt, il serait impossible de se rendre sur le lieu de tournage à vélo ou en transports en commun. De plus, aucuns branchements forains ne seraient disponibles. C'est pour cette raison que la région Grand Est souhaite privilégier l'accompagnement de la production par un analyste vert, plutôt que par l'attribution d'un bonus financier. De fait, plutôt que de mettre en place un protocole systématique pour toutes les productions, l'analyste examinerait le projet dans sa globalité, afin de mettre en place un plan d'action adapté à chaque type de tournage.

Michel Woch (2019) reconnaît cependant qu'à ce jour, ce projet n'est encore qu'une volonté de la région et que rien de concret n'a réellement été mis en place. Néanmoins, tout comme le bureau d'accueil de tournages de la région Auvergne-Rhône-Alpes, le

BAT de Grand Est opère déjà à son échelle. Le responsable de l'accueil des tournages affirme lui aussi interroger les producteurs et les directeurs de production sur leur volonté de mettre en place des mesures plus écologiques, en amont du tournage. Le BAT tente également d'imaginer un moyen de faciliter la gestion et le tri des déchets inhérents à la production cinématographique et audiovisuelle. Michel Woch souligne par ailleurs le souhait de la région de mettre en place un système de stockage des matières premières utilisées sur les tournages, de faciliter les branchements forains afin d'éviter les groupes électrogènes, ou encore de faciliter la mise à disposition des transports en commun dans le cas des tournages en centre-ville. Enfin, le BAT de la région Grand Est aimerait rendre obligatoire, dans les trois années à venir, la restitution d'un bilan carbone en fin de tournage. Ne serait-ce que pour avoir une idée de l'impact écologique des tournages dans la région, mais également d'évaluer l'efficacité des mesures mises en place pour diminuer l'empreinte carbone des tournages.

V. Secoya Eco-tournage : un accompagnement éco-responsable privé

En avril 2018, Mathieu Delahousse et Charles Gachet-Dieuzeide créent la start-up Secoya Eco-tournage. Ces deux anciens régisseurs ont alors le projet ambitieux d'accompagner les sociétés de production françaises dans leur transition écologique. Sur le site de la société, nous pouvons lire que le projet Secoya ne s'adresse pas uniquement aux sociétés de productions, mais également aux agences de publicité, aux studios de cinéma, aux entreprises, aux collectivités territoriales, ou encore, aux organisations publiques ou privées à but non-lucratif (Secoya-ecotournage, 2018).

Dans une interview accordée au média Up Le Mag (2019), Charles Gachet-Dieuzeide explique avoir commencé par adapter son propre mode de vie aux enjeux écologiques actuels. En tant que régisseur, il a ensuite essayé d'implémenter certains gestes écologiques sur les tournages sur lesquels il travaillait. Il a cependant rapidement constaté que l'éco-responsabilité n'était pas la priorité des producteurs, qui percevaient uniquement les contraintes économiques et logistiques de cette démarche. En se rendant sur des tournages à Los Angeles, Charles Gachet-Dieuzeide constate l'avance des productions hollywoodiennes en terme d'éco-production. Il revient alors en France avec des idées de solutions éco-responsables à mettre en place sur les plateaux de tournages français (Up Le Mag, 2019).

C'est aux États-Unis que l'ancien régisseur découvre le métier d'éco-manager, qu'il aimerait implémenter sur les tournages français. Selon lui, un éco-manager met à profit sa connaissance des mécanismes et des métiers de la production, dans le but de sensibiliser les techniciens, et de proposer des initiatives durables tout au long du

tournage. Charles Gachet-Dieuzeide souligne également l'amplitude du champ d'action de l'éco-manager qui va de la gestion des plats proposés aux équipes, à la mise à disposition de bonbonnes d'eau et de gourdes, en passant par l'incitation des techniciens à se déplacer en voitures électriques (Up Le Mag, 2019). Le site de la société mentionne plusieurs exemples d'économies envisageables sur un tournage moyen. Ainsi, pour un tournage de huit semaines, avec une équipe de 50 personnes et un budget total de 4,5 millions d'euros, les cofondateurs de Secoya estiment que les producteurs pourraient notamment économiser 2 770 € en bouteilles d'eau, 2 770 € en consommation de café, 7 360 € en impression de papier, 1 960 € en utilisation de piles, ou encore 10 150 € grâce à l'usage de voitures électriques. Et cela ne représente qu'une partie des économies que les deux régisseurs estiment pouvoir générer sur un tournage (Secoya-ecotournage, 2018).

À la différence de l'aide apportée par le collectif Ecoprod, l'accompagnement éco-responsable de la start-up Secoya Eco-tournage est payant. Cependant, là où Ecoprod propose un accompagnement généralisé, Secoya offre un accompagnement personnalisé. En effet, la start-up propose à ses clients, un plan d'action concret, basé sur une étude approfondie des conditions spécifiques du tournage. Le coût des services de ce consultant vert varie en fonction de la nature du projet. Leur site internet propose notamment l'établissement d'un devis sur-mesure (Secoya-ecotournage, 2018).

La proposition de Mathieu Delahousse et Charles Gachet-Dieuzeide est innovante et inédite en France. À ce jour, la start-up affirme avoir accompagné une dizaine de tournages sur des projets d'éco-production. Sur leur site, nous pouvons lire que depuis la création de Secoya Eco-tournage en 2018, ce sont 61 903 € d'économies qui ont été réalisées, 88 350 bouteilles d'eau qui n'ont pas été achetées, 781 kilos de poubelles qui ont été recyclés, et 57 820 capsules de café qui ont été évitées (Secoya-ecotournage, 2018).

Si la France peine à amorcer la transition écologique de ses productions, de plus en plus d'initiatives éco-responsables viennent tout de même verdir le tableau. En effet, les acteurs de la profession sont de plus en plus sensibilisés à l'impact écologique des tournages, et de plus en plus d'options durables s'offrent à eux.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Après une remise en contexte indispensable à la compréhension de l'enjeu du financement dans la production cinématographique en France, ainsi que du rôle fondamental qu'y jouent les collectivités territoriales, j'ai cherché à comprendre ce que ces dernières avaient à gagner d'une telle implication.

À cette question, l'étude menée par le CNC, visant à évaluer les résultats de la politique subventionniste des régions à l'égard de la production cinématographique et audiovisuelle, m'a permis de me faire une idée globale de l'ampleur des retombées économiques des tournages, attirés en région par ces aides. En revanche, à la question « peut-on réellement se baser sur l'étude du CNC pour évaluer l'étendue des impacts de la production cinématographique sur les collectivités territoriales françaises ? » que nous nous étions posée en introduction, je peux à présent proposer une réponse contrastée. Ainsi, selon moi, cette étude constitue effectivement un support pertinent à l'analyse de notre problématique d'un point de vue purement économique. Mais il est, à mon sens indéniable, qu'elle devrait également considérer d'autres dimensions imputables à ce questionnement.

Il est évident que le CNC n'a pas particulièrement intérêt à mettre en exergue les impacts négatifs d'une politique implémentée, en partie, par ses soins. Mais les préoccupations écologiques actuelles témoignent d'une problématique pressente d'intérêt général, qui devrait être traitée, indépendamment des intérêts personnels de chacun. D'après moi, cette étude devrait aborder la dimension écologique de la production cinématographique. Cela permettrait notamment de contribuer à la sensibilisation des acteurs d'un secteur qui s'estime encore trop peu concerné par le sujet. De plus, si le CNC scande les bienfaits de sa politique d'aide à l'égard du secteur, j'ai pu constater une divergence d'opinion chez certains acteurs, qui soulignent la perte de rentabilité d'une filière trop subventionnée.

En outre, j'ai également émis l'hypothèse d'un manque de précision de la part de cette étude, qui devrait, selon moi considérer les données de l'ensemble des collectivités territoriale et de l'ensemble des œuvres produites, afin de donner une vision plus authentique de leurs impacts sur l'ensemble du secteur. Au vu du poids prépondérant de certaines collectivités territoriales dans la balance générale, il serait également pertinent de présenter des résultats propres à chaque région. Cependant, au regard d'un manque certain d'informations relatives aux méthodes de collecte de données du CNC, je n'ai pas pu approfondir la difficulté de l'analyse des impacts indirects. Si je suis tout de même parvenue à décomposer les principales sources d'informations du Centre,

ces dernières ne m'ont pas permis de comprendre la méthodologie derrière les résultats présentés par l'organisme. J'ai donc peut-être manqué de données, en vue d'attester pleinement du manque de précision de cette étude.

Une étude plus poussée de ce sujet pourrait notamment nous permettre d'aborder la potentielle nécessité d'une réforme du financement d'un secteur bien trop dépendant des aides publiques. À cet égard, il semblerait opportun d'imaginer de nouvelles sources de financement pour le cinéma français. Une étude plus approfondie pourrait également aborder de manière plus exhaustive, les différentes solutions écologiques applicables aux tournages en France. Enfin, un tout autre rapport pourrait aborder le système en vigueur en Belgique. On pourrait ainsi, par exemple, analyser l'impact du tax shelter belge sur l'économie locale, ou encore l'impact de la hausse du crédit d'impôt français sur l'attrait du pays pour les producteurs français.

BIBLIOGRAPHIE

1. Livre et ouvrage

Blitman, S. (2017). *Inventeurs*. Paris : Éditions Fleurus.

Creton, L. (2014). *Économie du cinéma* (5^e édition). Paris : Édition Armand Colin.

Creton, L. (2016). *L'économie du cinéma en 50 fiches* (5^e édition). Paris : Édition Armand Colin.

Éditions Chronique. (2013). *La Naissance de l'industrie du cinéma : Chronique du cinéma, Volume 2*. Paris : Éditions Chronique.

Fougea, J.-P. (2011). *Les outils de la production. Cinéma et télévision*. Paris : Dixit Éditions.

Julliard-Mourgues, C., Malagnac, S., Priot, F., de Chasse, C. et Pellenard, C. (2014). *Tourisme et cinéma. Comment redynamiser son territoire par l'audiovisuel*. Paris : Éditions Atout France.

Laurier, P. (2005). *Producteur de cinéma, un métier*. Paris : Chiron.

Plasseraud, E. (2011). *L'art des foules : Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Terrel, I. et Vidal, C. (2012). *Comment financer ? Cinéma et télévision*. Paris : Dixit Éditions.

2. Article de revue ou de journal

- Alduy, M. (2011). Les relations cinéma-tv : entre compétition et interdépendance. *Géoeconomie*, 58, 105-110. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-geoeconomie-2011-3-page-105.htm>
- Benhamou, F. (2012). "La culture, plus on la consomme, plus on a envie d'en consommer". *Le Monde*. Récupéré de https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/09/la-culture-plus-on-la-consomme-plus-on-a-envie-d-en-consommer_1655773_3246.html
- Blanchard, S. (2018). Budget de la culture 2019 : Françoise Nyssen assure que « la culture reste une priorité du gouvernement ». *Le Monde*. Récupéré de https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/09/24/budget-de-la-culture-2019-francoise-nyssen-assure-que-la-culture-reste-une-priorite-du-gouvernement_5359444_3246.html
- Blondeau, R. (2010). Le cinéma est-il trop polluant ? *Les Inrockuptibles*. Récupéré de <https://www.lesinrocks.com/2010/09/20/cinema/cinema/le-cinema-est-il-trop-polluant/>
- Collard, F., Goethals, C., Pitseys, J. et Wunderle, M. (2016). *La production cinématographique. Dossiers du CRISP*, 86(1), 9-33. doi:10.3917/dscrisp.086.0009.
- Constant, A. (2019). Charles Pathé et Léon Gaumont, visionnaires du cinéma français. *Le Monde*. Récupéré de https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/07/03/charles-pathe-et-leon-gaumont-visionnaires-du-cinema-francais_5484965_3246.html
- Farchy, J., Rainette, C. et Poulain, S. (2007). *Économies des droits d'auteur. II – Le cinéma*. Culture études, 5(5), 1-20. doi:10.3917/cule.075.0001.
- Grefe, X. (2010). L'économie de la culture est-elle particulière ? *Revue d'économie politique*, 120, 1-34. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-d-economie-politique-2010-1-page-1.htm>
- Jourdan, J. (2018). Cinéma et subventions publiques : « Des résultats contrastés ». *Le Monde*. Récupéré de https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/05/08/cinema-et-subventions-publiques-des-resultats-contrastes_5296116_3232.html
- Le Figaro. (2019). La nouvelle chronologie des médias. *Le Figaro*. Récupéré de <http://www.lefigaro.fr/medias/2019/02/13/20004-20190213ARTFIG00076-la-nouvelle-chronologie-des-medias.php>

Peltier, S. (2003). L'économie de la culture. Les industries culturelles : une exception économique ? *Cahiers français*, 312, 31-36.

Vulser, N. (2019). Cinéma français : l'adieu à la télévision. *Le Monde*. Récupéré de https://www.lemonde.fr/economie/article/2019/05/19/cinema-francais-l-adieu-a-la-television_5464251_3234.html

3. Dictionnaire spécialisé ou encyclopédie

Larousse. (s.d.). *Décentralisation*. Récupéré de <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/d%C3%A9centralisation/40070>

4. Mémoire, thèse et syllabus

Lacagne, V. (2003). *L'histoire du cinéma français* (Cours d'histoire et de géographie). Lycée Mathias, Chalon-sur-Saône. Récupéré de <https://fr.scribd.com/document/93412837/Breve-histoire-du-cinema-francais>

Long, M. (2015). *L'intervention en économie des collectivités territoriales*. Université d'Angers. Récupéré de <https://www.wikiterritorial.cnfpt.fr/xwiki/bin/view/vitrine/L%27interventionnisme%20en%20%C3%A9conomie%20des%20collectivit%C3%A9s%20territoriales>

Wattier, S. (2015). *12UEC30 : Microéconomie et macroéconomie*. Syllabus. ICHEC, Bruxelles.

5. Rapport

Beuré, F., Danard, B., Jardillier, S. et Jeanneau, C. (2013). *L'économie des films français. Les études du CNC. Décembre 2013*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/leconomie-des-films-francais_225014

Bienaimé, A.-L., Beuré, F., Bruneau, D., Danard, B., Landrieu, A. et Neutres, J. (2016). *Les études du CNC mars 2016. Évaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/evaluation-des-aides-a-la-production-cinematographique-et-audiovisuelle-en-region_298662

Boutonnat, D. (2018). *Rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles*. Paris : Ministère de la Culture. Récupéré de <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-sur-le-financement-prive-de-la-production-et-de-la-distribution-cinematographiques-et-audiovisuelles>

Bruno, S. (2012). Pour une juste place (économique) de la culture dans la société. Bruxelles : SmartBe. Récupéré de <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2014/02/pour-une-juste-place.pdf>

Centre du Cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles. (2019). *Bilan 2018 : production, promotion et diffusion cinématographiques et audiovisuelles*. Bruxelles : Centre du Cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Récupéré de <https://audiovisuel.cfwb.be/ressources/publications/bilans-annuaire/>

CNC. (2013). *Les études du CNC. Décembre 2013. L'économie des films français*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/leconomie-des-films-francais_225014

CNC. (2017). *Bilan 2016*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2016-du-cnc_305225

CNC. (2017). *Les principaux chiffres du cinéma en 2016*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/les-principaux-chiffres-du-cinema-en-2016_231818

CNC. (2018). *Bilan 2017*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2017-du-cnc_559489

CNC. (2018). *Les principaux chiffres du cinéma en 2017*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/les-principaux-chiffres-du-cinema-en-2017_555632

CNC. (2019). *Bilan 2018*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2018-du-cnc_987407

Commission du Film d'Île-de-France. (2019). *Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Île-de-France* (14^e édition). Paris : Commission du Film d'Île-de-France. Récupéré de <http://www.idf-film.com/espace-professionnel/observatoire-de-la-production-en-idf.html>

- Cour des comptes. (2007). Les aides des collectivités territoriales au développement économique. *Rapport public thématique*. Paris : Cour des comptes. Récupéré de <https://www.ccomptes.fr/fr/publications/les-aides-des-collectivites-territoriales-au-developpement>
- CSA. (2019). *Les chiffres clés de la production cinématographique en 2017*. Paris : CSA. Récupéré de <https://www.csa.fr/Informer/Collections-du-CSA/Panorama-Toutes-les-etudes-liees-a-l-ecosysteme-audiovisuel/Les-chiffres-cles/Les-chiffres-cles-de-la-production-cinematographique-en-2017>
- Direction des études, des statistiques et de la prospective du CNC. (2018). *Table ronde le mardi 23 janvier 2018 : L'impact des tournages sur le tourisme. L'évaluation des retombées économiques des tournages*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/limpact-des-tournages-sur-le-tourisme_227677
- Film France. (2018). *Géographie des tournages de longs-métrages en France. Étude 2017*. Paris : Film France. Récupéré de http://www.languedoc-roussillon-cinema.fr/sites/default/files/documents/filmfrance_geographielm2017.pdf
- La Région Île-de-France. (2018). *Le bilan des aides et régimes d'aides mis en œuvre en Île-de-France en 2017*. (Rapport pour le conseil régional). Paris : La Région Île-de-France. Récupéré de <https://www.iledefrance.fr/bilan-annuel-des-aides-et-regimes-daides-mis-en-oeuvre-en-iledefrance-en-2017>
- Perrot, A., Leclerc, J.-P. et Verot, C. (2008). Cinéma et concurrence. *Rapport de mission*. Paris : Ministère de la Culture. Récupéré de <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Missions/Cinema-et-concurrence-PERROT-Anne-LECLERC-Jean-Pierre-VEROT-Celia>
- Tyl, J., Guerrieri, J.-P., Canetti, N., Danard, B., Jardillier, S. et Sartori, D. (2018). *Les études du CNC mars 2019. La production cinématographique en 2018*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-production-cinematographique-en-2018_959126

6. Document interne

Corsica Pôle Tournages (2019). *Guide des tournages*. Récupéré par mail de Nathalie Gresse, Direction de l'action culturelle de Corse.

Radar Films. (2019). *Convention Type Investissement Création Audiovisuelle – Production*. [Convention d'aide régionale]. Récupéré le 26 mai 2019.

Radar Films. (2019). *Feuille de retombée économique / Grand Est*. [Retombées économiques – BAT Agence culturelle Grand Est]. Récupéré le 1^e juin.

7. Site Web et page web

Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma. (s.d.). *Présentation générale*. Récupéré de <http://rhone-alpes-cinema.fr/fr/article-presentation-generale.html>

Bibliothèque municipale de Lyon. (2013). *Une Fabrique de l'innovation : lumière sur les Lumière, l'invention et l'innovation permanente*. Récupéré de <http://www.linflux.com/lyon-et-region/une-fabrique-de-linnovation-lumiere-sur-les-lumiere-linvention-et-linnovation-permanente/>

Catalogue Lumière. (s.d.). *L'œuvre cinématographique des frères Lumière*. Récupéré de <https://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat/>

Ciclic. (s.d.). *Auvergne-Rhône-Alpes – Règlements 2019*. Récupéré de <http://www.ciclic.fr/auvergne-rhone-alpes-panorama-2019>

Ciclic. (s.d.). *Financement d'un film*. Récupéré de <http://upopi.ciclic.fr/apprendre/les-metiers-du-cinema/preproduction/financement-d-un-film>

CNC. (s.d.). *L'agrément des films de longue durée*. Récupéré de https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/agrement-des-investissements-demande-a-compter-du-1er-janvier-2018_190964

CNC. (2010). *Réglementer : réglementation des relations cinéma-télévision*. Récupéré de <https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/missions/reglementer/reglementation-des-relations-cinema-television>

CNC. (2018). *Les SOFICA*. Récupéré de https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/production/les-sofica_759536

- CNC. (2019). *Code du cinéma et de l'image animée et Règlement général des aides financières du Centre national du cinéma et de l'image animée (RGA)*. Récupéré de https://www.cnc.fr/professionnels/code-du-cinema-et-de-limage-animee-et-reglement-general-des-aides-financieres-du-centre-national-du-cinema-et-de-limage-animee-rga_124252
- CNC. (2019). *Les principaux chiffres du cinéma en 2018*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/les-principaux-chiffres-du-cinema-en-2018_987414
- CNC. (2019). *Les études du CNC mars 2019. La production cinématographique en 2018*. Paris : CNC. Récupéré de https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-production-cinematographique-en-2018_959126
- Collectivités locales (2017). *Structures territoriales*. Récupéré de <https://www.collectivites-locales.gouv.fr/structures-territoriales>
- Conseil de l'Europe. (2019). *Eurimages : soutien à la coproduction*. Récupéré de <https://www.coe.int/fr/web/eurimages/coproduction>
- Direction générale des entreprises (DGE). (2018). Chiffres clés de l'industrie manufacturière. Récupéré de <https://www.entreprises.gouv.fr/etudes-et-statistiques/chiffres-cles-industrie>
- Ecoprod. (2019). Présentation. Récupéré de <http://www.ecoprod.com/fr/le-collectif/presentation.html>
- Gralon. (2008). *Le producteur : Rôle et fonctions*. Récupéré de <https://www.gralon.net/articles/art-et-culture/cinema/article-le-producteur---role-et-fonctions-1495.htm>
- Green Is Universal. (2019). *Film Production*. Récupéré de <http://www.greenisuniversal.com/learn/about-us/film-production/>
- Henrich, E. (2017). *Cinéma et environnement : la pollution derrière les paillettes*. E-RSE. Récupéré de <https://e-rse.net/cinema-environnement-pollution-paillettes-272765/#gs.upd4a1>
- INSEE. (2016). *Collectivité territoriale / Collectivité locale*. Récupéré de <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1353>
- La Région Occitanie. (s.d.). *Cinéma/Audiovisuel/Multimédia - Aide à la création audiovisuelle (production, réécriture et développement, écriture, distribution)*. Récupéré de <https://www.laregion.fr/Cinema-Audiovisuel-Multimedia-Soutien-a-la-creation>

- Léger, F. (2018). *Mission Impossible – Fallout* aurait généré 25 millions d’euros de dépenses en France. *Première*. Récupéré de <http://www.premiere.fr/Cinema/Mission-Impossible-Fallout-aurait-genere-25-millions-d-euros-de-depenses-en-France>
- Légifrance. (s.d.). *Article 132-23 du code de la propriété intellectuelle*. Récupéré de <https://www.legifrance.gouv.fr>
- Légifrance. (s.d.). *Décret n°2001-609 du 9 juillet 2001*. Récupéré de <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000222611&categorieLien=cid>
- Manager Go!. (2019). *Comment bâtir un plan de financement ?* Récupéré de <https://www.manager-go.com/finance/plan-de-financement-previsionnel.htm>
- Ministère de la Transition écologique et solidaire. (2016). *Prix du carbone*. Récupéré de <https://www.ecologique-solidaire.gouv.fr/prix-du-carbone>
- National Geographic. (2019). *Comment les frères Lumière ont inventé le cinéma*. Récupéré de <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/02/comment-les-freres-lumiere-ont-invente-le-cinema>
- O’Brien, E. (2014). *Going green & saving green. A Cost-Benefit Analysis of Sustainable Filmmaking*. Récupéré de <https://www.greenproductionguide.com/going-green-saving-green-a-cost-benefit-analysis/>
- Observatoire des métiers de l’audiovisuel. (s.d.). *Portrait statistique des entreprises, des salariés et des métiers du champ de l’audiovisuel*. Récupéré de <http://www.cpnef-av.fr/les-etudes/les-statistiques>
- Pictanovo. 2017. *Qui sommes-nous ?* Récupéré de <http://www.pictanovo.com/a-propos/>
- Renault, J.-M. (2014). *Plus Belle La Vie fête ses 10 ans : pourquoi il faut s’en réjouir...* Allociné. Récupéré de http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18636136.html
- Secoya Eco-tournage. (2018). *Le projet Secoya*. Récupéré de <https://secoya-ecotournage.com/#accueil>
- Service Public Fédéral Finances. (s.d.). *Belgian Tax Shelter*. [Brochure]. Récupéré de https://finances.belgium.be/fr/entreprises/impot_des_societes/avantages_fiscaux/tax-shelter-production-audiovisuelle#q5?utm_source=node-4251%20|%20Plus-d%E2%80%99informations&utm_medium=accordeon_faqs_MMF

Turner, L. (2019). *Le poids économique direct de la culture en 2017*. Ministère de la Culture. Récupéré de <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/L-actualite-du-DEPS/Le-poids-economique-direct-de-la-culture-en-2017-CC-2019-1>

Up Le Mag. (2019). *Comment le cinéma apprend à devenir éco-responsable ?* Récupéré de <https://www.up-inspirer.fr/49333-comment-le-cinema-apprend-a-devenir-eco-responsable>

8. Sources orales

Couturier, B. (2013, 8 janvier). Un cinéma sous subventions [Émission webdiffusée]. Dans la série *Les idées claires*. France Culture. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-idees-claires/un-cinema-sous-subventions>

Gachet-Dieuzeide, C. (2019, 7 avril). *L'empreinte écologique de l'industrie audiovisuelle*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.brut.media/fr/international/l-empreinte-ecologique-de-l-industrie-audiovisuelle-799e3099-a9a1-4a5f-b74d-e5bc63ea9e34>

Gesbert, O. (2018, 7 septembre). Cinéma : quel avenir pour l'exception française ? [Émission webdiffusée]. Dans la série *La grande table idées*. France Culture. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/cinema-quel-avenir-pour-lexception-francaise>

Malfoy, A. (2019, 26 juillet). Responsable de l'accueil des productions au bureau d'accueil de tournages de la région Auvergne-Rhône-Alpes. [Entretien téléphonique].

Warter, M. (2019, 18 juin). Producteur associé de Radar Films. [Entretien]. Paris.

Woch, M. (2019, 25 juillet). Responsable de l'accueil des tournages au bureau d'accueil de tournages de la région Grand Est. [Entretien téléphonique].

9. Autres

Bearez, M. (2019, 23 juillet). Responsable de la communication de Pictanovo en Région Hauts-de-France. [Questionnaire].

Gresse, N. (2019, 23 juillet). Direction de l'action culturelle au bureau d'accueil de tournages de la région Corse. [Questionnaire].